

قضايا الإبداع

الجزء الأول

١ ، ٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد العاشر • العددان الأول والثاني • يوليو ١٩٩١ (أغسطس ١٩٩١)





تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ العراق دينار وربع [illegible] لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ١٦٠٠ فلس ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٦٠ درهماً ـ اليمن ٤٥ ريال ـ ليبيا دينار وربع ـ الامارات ٢٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣٠٠٠ بيزة ـ غزة ٣٠٠ سنت ـ

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس ـ نيويورك ١٥٠٠ سنت .

الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (اربعة اعداد [illegible]

قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (اربعة اعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات ـ مضاف اليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا واوروبا ـ ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

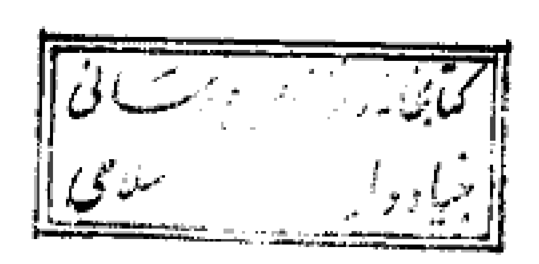
● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين



قضايا الإبداع

أمّا قبْل /

فلا يكاد أحد يمارى فى أن الإبداع الفنى كان سابقا على النقد فى الوجود ، وأن الممارسة النقدية ــ على الأقل فى صورتها الأولية ــ كانت أسبق إلى الوجود من «فكرة النقد» ذاتها ، فلم تبرز هذه الفكرة إلا بعد أن استفاض على نحو ما ذلك النشاط النقدى العملى ، وبعد أن أصبح بشكل ظاهرة تلفت النظر إلى تأملها وفهم أبعادها ومغزاها فى الحياة العقلية للإنسان . وإذا كان البعض يرى أن الكلام قبل التفكير هو شأن الإبداع ، وأن التفكير قبل الكلام هو شأن النقد ، فإن الإنسان فى حياته الباكرة كان متكلما (مبدعا) ، ثم صار فيها بعد مفكرا (ناقدا) . وتاريخ الأدب ، وتاريخ النقد ــ على السواء ــ يؤكدان هذه الحقيقة .

وتقرير هذه الحقيقة لايعنينا الآن بقدر مايعنينا ماترتب عليها من تصور للعلاقة بين الإبداع والنقد على مدى الزمن وفى الثقافات المختلفة حتى منتصف القرن الحالى تقريبا . لقد استقر التصور طوال هذا الزمن على أن علاقة النقد بالإبداع هى علاقة الخادم بالسيد ؛ فالإبداع له السيادة ، بحكم أنه أول ، والنقد تابع له ، لأنه يأتى تاليا ، ولأنه يشتغل أول الأمر وآخره بما يخص سيده (النص الإبداعى) .

على أن النشاط النقدى نفسه ــ وقد أصبح بشكل فى ذاته ظاهرة من ظواهر النشاط العقلى للإنسان ــ كان مدعاة لتأمله والنظر فيه ومراجعته ، بغية فهم أبعاده ومغزاه ووظيفته فى الحياة . ومن ثم ظهر إلى الوجود مايسمى نقد النقد . وإذا كان الإبداع الفنى هو الموضوع الذى يشغل النقد نفسه به فإن النقد ذاته قد أصبح الموضوع الذى يشغل نقد النقد نفسه به . ولما كان التابع فى العرف العام أقل شأنا من المتبوع ، أو كان المتبوع أهم من التابع ، فقد استقر فى معظم الأذهان تراتبية (هيراركية) لمصفوفة «الإبداع الفنى ــ النقد ــ نقد النقد» ، تجعل للإبداع الفنى القيمة الأعلى ، وللنقد قيمة أدنى ، ولنقد النقد القيمة الأدنى . ولن يخالج الشك أحدا ممن استقر فى عقولهم هذا التصور فى أن الأعمال الفنية العظيمة دائما مقدمة على نقادها . ولن يعوزهم التدليل على صحة هذا التصور ؛ فالشواهد التاريخية أكثر من أن تحصى . خذ ــ على سبيل المثال ــ شيكسبير وجوته والمتنبى وشوقى وأضرابهم ، ونقاد كل منهم ؛ فسيظل لأعمال أولئك الفنية التقدم على ماكتبه عنها هؤلاء النقاد ، على كثرة ماكتبوا . إن مبدعا فنيا واحدا يجر وراءه قطارا ممتدا من النقاد فى زمانه وبعد زمانه . يأتى نقاد ويذهب نقاد ، والعمل الفنى واحد . إنه هو المثير وهو الحافز للنشاط النقدى لدى الآخرين . وقد ينسخ النقد بعضه بعضا ، ويظل العمل الفنى قائما بذاته ، لايعتريه التحول ، أو تغير منه الأيام .

ولا شك فى أن هذه التراتبية إنما قامت على أساس من تصور خاص للعمل الفنى والعمل النقدى ، يفصل بينهما فصلا حاسما ، ويرى فيهما لونين من النشاط العقلى متباينين كل التباين . فالأدب ــ فى هذا التصور ــ هو خلاصة الحكمة الإنسانية ، ودليل القدرة الإبداعية ، فى حين يكرس النشاط النقدى من أجل الوصول إلى هذه الحكمة وفهمها ، ومن أجل الكشف عن تجليات تلك القدرة وتقويمها . وهذا التصور هو وليد النزعة الإنسانية ، التى ترى فى الفن تميزا عن سائر ألوان النشاط الإنسانى . لاغرو أن ظل هذا التصور مهيمنا على العقول ، ومسلما به على مدى الزمن ، دون أن يكون موضع نظر أو جدال .

ولكن إذا كانت القرون الخوالى قرون إبداع فنى فى المحل الأول ــ إذا أخذنا بالظاهرة الغالبة لا المطلقة بطبيعة الحال ــ فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى القرن العشرين ؛ إذ يمكن أن يقال ــ على التغليب كذلك وليس على الإطلاق ــ إن هذا القرن هو قرن النقد . وإذا أردنا الدقة قلنا إن النقد قد غلب على النصف الأول من هذا القرن ، أما نصفه الثانى فقد غلب عليه نقد النقد . وبعبارة أخرى لم يكن للنقد ذلك البروز فى الساحة الأدبية فى أى عصر مضى مثلما تحقق فى النصف الأول من هذا القرن ، ولم يستفض نقد النقد فى الساحة الفكرية فى الأزمنة السابقة مثلما استفاض فى النصف الثانى من هذا القرن .

ولا يتسع المقام هنا لتفسير هذه الظاهرة ، فضلا عن أن تفسيرها ليس هدفنا الآن . وكل مايهمنا فى هذه اللحظة هو رصد التحول الفكرى الذى أخذ فى زمننا الراهن يهز أركان تلك التراتبية (الهيراركية) التقليدية من أجل تقويضها وإقامة تصور بديل يطرح ــ فى صورته المعتدلة ــ التساوى فى الأهمية ، ومن ثم فى القيمة ، بين ألوان النشاط الثلاثة : الإبداع الفنى ، والنقد ، ونقد النقد . وعلى هذا الأساس يصبح لكتاب «ابن الرومى» للعقاد،مثلا ، الأهمية نفسها التى لشعر ابن الرومى ، كما يصبح لكتاب «مع المتنبى» لطه حسين الأهمية نفسها التى لشعر المتنبى . وفى مجال نقد النقد يصبح لكتاب «المرايا المتجاورة» لجابر عصفور عن كتابات طه حسين النقدية الأهمية نفسها التى لهذه الكتابات . أما الصورة الحادة لذلك البديل فهى التى تقلب تلك التراتبية رأسا على عقب ، وترى أن كتابا مثل كتاب **S/Z** لرولان بارت عن قصة **Sarrasine** ربما صار الآن أكثر أهمية من القصة ذاتها ، وأن مقالات بول دى مان عن كبار النقاد المعاصرين التى يضمها كتابه «العمى والبصيرة» ربما كانت أهم من كتابات هؤلاء النقاد . والأساس الذى يستند إليه ذلك التصور هو أننا ربما أدركنا الحياة من خلال عمل فى النقد أو فى نقد النقد إدراكا أوسع وأعمق من إدراكنا إياها من خلال عمل فنى .

رئيس التحرير

هذا العدد

● يدل الاهتمام الواسع النطاق فى الثقافات الإنسانية المختلفة قديماً وحديثاً بمشكلة الإبداع ، كما تدل الآراء والفلسفات والدراسات العلمية ، النفسية والاجتماعية ، التى اتجهت إلى فحص هذه المشكلة ، فضلاً عن جهود المشتغلين بالفنون على اختلافها ، وبالأدب والنقد الفنى والأدبى ، فى الإحاطة بها ، وتحديد أبعادها ، وسبر أغوارها ــ يدل ذلك كله دلالة واضحة على أن الإبداع يمثل إشكالية بالمعنى الدقيق للكلمة . ذلك بأنه على الرغم من الكم الهائل من المعارف التى وظفت فى هذه المجالات فى إلقاء الضوء عليها ، وعلى الرغم من الفروض والنظريات التى وضعت على طريق حلها ، مازالت هذه الإشكالية مستعصية على الحل . حقاً لقد قدمت ــ خلال رحلة الإنسان الطويلة فى التأمل فى ظاهرة الإبداع ــ حلول تبدو مريحة من وجْه أو آخر ، ولكنها لم تكن قط حلولاً كافية أو نهائية . وقد كان من الممكن ــ مادام الأمر كذلك ــ أن يطرح الإنسان جانباً هذه الإشكالية برمتها ، وأن يصرف النظر عنها ، وأن يدخر جهده العقلى لكى يستثمره فى إنتاج ما هو ممكن التحقق . لكن ظاهر الأمر على خلاف هذا ؛ فكلما استعصى الحل أصبح السعى وراءه أكثر إغراء بل إلحاحاً . ويمضى الزمن والإشكالية قائمة ، والمحاولات لا تكف . وإشكالية الإبداع بهذا المسلك تبدو كما لو كانت قد اكتسبت منذ اللحظة الأولى خاصية جوهرية فى موضوعها ، وهو الإبداع نفسه ، هى خاصية التجدد والاستمرارية . فإذا كان الإبداع ضرورة إنسانية حيوية متجددة ومستمرة بلا نهاية ، فكذلك تكون إشكالية الإبداع ؛ فليس من الممكن تجنب النظر فيها ، بل يقتضى الأمر معاودة هذا النظر من حين إلى آخر .

من هنا كان اهتمامنا بمقاربة هذه الإشكالية المستعصية فى هذا الجزء من المجلد العاشر من « فصول » ، وفى الجزء التالى له ، رغبة منا فى إنعاش التفكير فيها ، وفى مزيد من تدقيق النظر فى جوانبها المختلفة .

ويشتمل هذا الجزء على إحدى عشرة دراسة ، تتعلق الدراسات الست الأولى منها بمراجعات للفكر التراثى المتصل بإشكالية الإبداع ، على نحو يعكس تطور هذا الفكر ، وتتعلق الدراسات الخمس الأخيرة بجملة من القضايا التى أفرزها العصر الحديث .

● يستهل هذا الجزء بدراسة لعبد الله سالم المعطانى تتناول « قضية شياطين الشعر وأثرها فى النقد العربى » .

ويحاول الباحث فى هذه الدراسة أن يرصد فكرة الإلهام الشعرى عند الأمم القديمة بصفة عامة ، وعند العرب بصفة خاصة ، وأن يحللها ويفسر أبعادها . وهو إذ يفعل هذا يذكر وجوه الشبه الأسطورية فيما يختص بهذا الموضوع فى بعض الثقافات القديمة ، الإغريقية والهندية والعربية . وقد سجل الباحث حقيقة أن الإغريق والهنود عدوا الآلهة مصدراً لقوى الإلهام ، فى حين عد العرب الشياطين مصدراً لهذه القوة ، ونسجوا حولها الحكايات ورووا الأخبار ، فتعددت أسماء شياطين الشعراء ، وتجسدت صورهم على أنحاء معينة . وقد اهتم الباحث بتناول العلاقة بين موضوع شياطين الشعر والمفاهيم النقدية التى تبلورت بشكل رمزى عند المعرى وابن شهيد والهمذانى وغيرهم . وتابع الباحث تطور هذه القضية فى العصور الإسلامية المتقدمة ، فأشار إلى مصدر آخر للإيحاء بالشعر عند حسان بن ثابت والمعرى والكميت والحميرى ، يتمثل فى الملائكة ، محللاً ما كان لهذه النظرة الجديدة من تأثير على الثقافة العربية . ومن الطريف ما يلاحظه الباحث من أن أثر هذه التصورات لم يقتصر على النظر فى مصدر الشعر وحده ، بل امتد إلى فن الرسالة وفن المقامة كذلك . ومن ثم فقد حاول الباحث تحليل هذا الأثر فى مجال هذين الفنين .

ويخلص الباحث أخيراً إلى تصور عام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تنوع المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر العصور ، ويشكل عدداً من العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة .

● ومن هذه التصورات المتعلقة بقوى خارجية تكون مصدراً للإلهام الأدبي ، ينتقل بنا مبروك المناعي إلى أفق مقارب من التصورات في دراسته التي تحمل عنوان « في صلة الشعر بالسحر » . وفي هذه الدراسة محاولة للاقتراب من سر الشعر ـ كما يقول الباحث ـ تيمم شطر المجال الشعري العربي ، وتنطلق من افتراضين اثنين يحاول تحقيقهما في دراسته هذه : افتراض تاريخي ، مؤداه أن الشعر قد يكون منحدراً من السحر ونابعاً منه ، وافتراض أونطولوجي ، إجماله أن الصلة بين الشعر والسحر قد تكون قائمة في طبيعة العملين .

يقول المناعي إن ما قاده إلى هذا البحث هو أن قراءة النص الشعري والنص النقدي الجيدين تقف بالشعر على أعتاب السحر ، وأن قراءة النص الإثنولوجي والنص الأنثروبولوجي الجيدين تصل بالسحر إلى تخوم الشعر ؛ وهذا ما دعاه إلى أن يخطو بين هذا وذاك خطوة .

وهو في هذه الخطوة ـ الواسعة ـ يحرص على أن يدرس العلاقة بين الشعر والسحر من جهات متعددة بما هما ممارسة ، ومن جهة تصور اللغة لهما ، وتأثيرهما في متلقيهما ، ووجوه من التشابه بينهما ؛ فكل منهما يرتد إلى ثنائية ما (الخير والشر ، المدح والذم . . إلخ .) ، وكل منهما يرتد إلى الحركة والكلمة معاً . وأهم جامع بين الشعر والسحر بما هما كلمة ، أن الكلمة فيهما معاً هي محل اعتقاد في مقدرة سحرية خالقة . وهما يلتقيان كذلك في التصور العربي القديم في منابع الموهبة ومصادر الإلهام ، كما يلتقيان فيما يسبق كليهما من استعداد وتهيؤ ، وفي الأهداف والغايات . ويلتقي الشعر ببعض مبادىء السحر الأساسية ، التي يأتي في مقدمتها مبدأ« المشابهة » ، الذي يقضي بأن الأشباه تدعو نظائرها ، وبأن الجزء يجذب الكل . وهما يتفقان أيضاً في صفة الكلام الموزون الموقع ، الخاضع لتوزيع موسيقى محدد .

ثم إن اللغة في الشعر وفي السحر على السواء لغة مجازية رامزة . وها هنا يقع التقاطع الأونطولوجي بين السحر والشعر ـ على ما يوضح المناعي في نهاية دراسته ، التي يعدنا في خاتمتها بأن يكون له في الموضوع فضل قول في قادم الأيام .

● وفي هذا الاتجاه نفسه تأتي دراسة محمد ياسر شرف « إلهام الخلق الفني » ؛ فهو في هذه الدراسة يتناول جانباً واحداً من جوانب قضية الإبداع الفني هو جانب « الإلهام » ، وذلك انطلاقاً من تصورات التراث الإنساني وتحليل بعض مفهوماته فيما يتصل بهذه القضية . ولكن لما كانت قضية الإلهام قد ظلت تشغل حيزاً من الفكر الحديث فقد تابع الباحث ما طرأ من تطور في النظر إلى هذه القضية .

يرصد الباحث ما يسميه بداءة « الأصول التأسيسية » في التاريخ البشري ، تلك الأصول التي تجعل من الفنان ساحراً في المقام الأول . ومن ثم عاد الباحث إلى الإغريق والرومان ، محللاً النظرية الأفلاطونية ، ومنتهياً منها إلى تحليل اتجاه ابن عربي ، ثم تحليل النظرة السينوية (نسبة إلى ابن سينا) ، ومنتقلاً بعد ذلك إلى الاتجاهات الحديثة عند ديلاكروا وفيليكس كلاي وبالدوين وديكارت وبرجسون وواربن ولالو . ومن جهة أخرى يتناول الباحث كذلك آراء من يرفضون مفهوم الإلهام ، مثل إدجار ألن بو ، الذي يؤكد دور الشعور والوعي تأكيداً كلياً .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الدراسات النفسية العلمية التي اهتمت بموضوع الإلهام ، عارضاً لجهود عدد من العلماء في هذا المجال ، أمثال جالتون وجيلفورد وبليخانوف وفرويد ويونج .

وأخيراً يقدم الباحث اقتراحاً تأصيلياً يخلص من خلاله إلى مفهومه الخاص لعملية الإلهام بوصفها آلية دفاعية تحدث تحت رقابة الشعور على المختزنات النفسية . ويعرف الباحث الإلهام بما هو موقف دفاعي فجائي فعال ومريح وابتكاري ، تؤكد الذات نفسها من خلاله ، وتنتقل من السلب إلى الإيجاب ، ومن الرغبة إلى الفعل .

● ثم ينتقل بنا فهد عكام في دراسته التي تحمل عنوان : « من قضايا الإبداع في التراث العربي ، دراسة مقارنة » إلى بحث العلاقة بين ظاهرة الإبداع في الحضارة العربية (مرصودة في حركة البديع في الشعر العربي إبان ظهوره في حقبة معينة هي العصر العباسي الأول) ، والقيم الحضارية العربية الأصيلة ، التي رافقت الشعوب العربية في مسارها التاريخي مهما تغيرت أحوال الثقافة بتغير أطوارها أو بلقائها بغيرها من الثقافات .

يقول عكام إنه لما كانت أمتنا العربية تعيش اليوم أزمة حضارية وثقافية ، وتفتش عن سبيل للخلاص ، متذرعة برجاء يعتوره شيء من اليأس ، فأحرى بالمفكر أن يعود بتأمله إلى ماضينا ليستكشف هذه القيم الأصيلة التي تميز شخصيتنا ، وإلى تاريخنا ، ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع ألوان من الثقافة الجديدة الوافدة ، فأتاحت لنا من قبل مكاناً مرموقاً في الحضارة الإنسانية ، وأسعفتنا في إنشاء تلك الملحمة الإسلامية الفذة ــ على ما يتحدث الغربيون أنفسهم .

ويرى عكام أن عبقرية الإسلام تكمن في أنه لم يقمع هذه القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة الإسلامية وتفتحها وازدهارها . ويجمل عكام هذه القيم في أربع : هي النزوع إلى المغامرة والاستكشاف ؛ والنزوع من المادي المحدود إلى الروحي المطلق ؛ والنفور من العبودية وتعشق الحرية ؛ والافتتان بجمالية الشكل .

وعلى مدى دراسته هذه ، يقيم فهد عكام الدليل على أن المؤثرات الخارجية التي وفدت على الحضارة الإسلامية لا تكفي وحدها لتعليل ظهور حركة البديع في الشعر العربي ، وأنه لابد من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورصد تفاعلها (لاسيما القيمة الأخيرة : الافتتان بجمالية الشكل) مع الظروف المحيطة في حركة دينامية نامية . ويشخص الباحث هذه التفاعلات في ثلاثة نطاقات قيمية وثقافية : هي تعبد العربي بالشكل ؛ وتمزق المبدع العربي بين الواقع والمثل الإسلامي الأعلى ؛ ثم أثر المجلوب الأجنبي الفارسي والإغريقي ، وأثر الانتماء الإقليمي في الشعراء المحدثين ، وصلتهم ــ أخيراً ــ بفنون التصوير والموسيقا والغناء .

وعلى أساس من تلك القيم ، وفي ضوء هذه التفاعلات ، يمكن فهم « البديع » في الشعر العربي بوصفه تجلياً لعملية « الإبداع » الشعري .

● وإذا كان عكام يحيل في فهم ظاهرة « البديع » إلى جملة من القيم العربية الإسلامية ، وإلى مناخ ثقافي عام ، فإن مجدي أحمد توفيق في دراسته عن « الإبداع والخطاب » من خلال مشروع عبد القاهر الجرجاني ، الناقد العربي القديم والفذ ، يحاول استقراء الوجه الإيديولوجي المستخفي وراء هذا المشروع فيما يتعلق منه بإشكالية الإبداع .

يرى الباحث أنه لما يزل في كتابي عبد القاهر « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » مجال فسيح للنظر ، لم يلق عليه الضوء بعد ، وأن الكتابين نتاج مشترك لجهود النقد القديم كلها ، وإن تفرد الجرجاني وتميز بأطروحته الخاصة في النظم .

ويلجأ الباحث ــ لكي يدخل إلى عالم عبد القاهر ــ إلى تحليل الخطاب ، بوصفه عملية اتصال معقدة ، عبر إجراءين يمهدان لضربين من التحليل : أحدهما يتمثل في رصد مادة الإبداع ، بما هي مادة لغوية تنشط في خطاب عبد القاهر ، والآخر في الوقوف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المعقد ، المتبادل بين الذات والنص ، الذي نسميه القوة الإبداعية .

ويبدأ الباحث برصد مادة (بدع) في الكتابين معاً فيجد أنها وردت فيهما ثلاثاً وثلاثين مرة ، موزعة على أربعة وعشرين موضعاً ، تؤول إلى ثلاث دلالات أساسية : أولاها الدلالة العرفية ، التي تحملها العلامة في تراثها الدلالي الذي تعارف عليه مجتمع المتكلمين ، والتي تضم هي نفسها أربع دلالات فرعية ، يسميها : الإبداع المستحدث ، والإبداع المستغرب ، والإبداع المعجز ، ثم الإبداع المستنكر . وثانيتها دلالة ذهنية ، اصطلاحية ، بدأها ابن المعتز وهو يرصد « أصباغ الشعر » أو فنونه التي عاينها في شعر المحدثين . أما ثالثة الدلالات فهي ما يسميه بالإبداع المقنّع ، الذي يستخدم في وصفه كلمات تقوم مقام القناع لمادة (بدع) ، ويحصي منها : يبتدىء، تجدد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتي ، القائل ، مستأنف .

أما حركة الإبداع بوصفه نشاطاً من الذات يعيد صياغة الخطاب عبر نتاجه (النص) ، فيرى الباحث أنها تبدأ عند عبد القاهر من العقل ، وتتجه إلى النفس ، ثم إلى الألفاظ ، عبر فكرة « الترتيب » التي يلح عليها ، ذلك الترتيب الذي يأتي به الكلم « على طريقة معلومة » و « على صورة من التأليف مخصوصة » . ومع الترتيب تتعاون كلمات النظم ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سمات الكلام التي تماثل أنساق المعنى داخل النفس .

ويقف الكاتب عند ما يسميه عبد القاهر بـ « معانى النحو » و « معنى المعنى » ، ثم عند مفهوم النفس والعقل عنده ، وعند « رمز العقد » ، الذى يشير إلى الجدل بين ترتيب الكلام وقيمته فى وقت واحد . ويرتبط بذلك كله ــ فى تصور الشاعر ــ رموز الفحولة ، والفروسية ، والسباحة ، والغوص ، ويرتبط به ــ فى تصور الكلام ــ الجواهر ــ ومنها الشنف والخاتم ــ والعذارى .

وإذا كان عبد القاهر يحاور بكتابيه ــ على المستوى العلمى ــ مجموعة من النقاد والبلاغيين واللغويين ، سواء فى تناوله لمشكلة اللفظ والمعنى ، أو لمشكلة الإلهام فى الشعر ، أو مشكلة تمايز الشعراء ، فإنه ــ فى الوقت نفسه ــ يجعل من « العلمى » قناعاً يخفى « الأيديولوجى » ، سواء فى جوابه على القاضى عبد الجبار ، أو فى حواره غير المعلن مع آراء الأشاعرة ــ وكان منهم ــ والمعتزلة ، والجاحظ ، والحشوية من المعتزلة وأهل السنة . . حتى ليغدو الحوار الثقافى نوعاً من التأويل العقلى لإنتلجنسيا متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات فى نسقه الخاص ، ثم ينصب بفعالياته على العوام ، سعياً إلى اقتيادهم نحو العالم الجديد ، الذى تصل إليه الذات حين تنجح فى السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .

● وفى عقب هذه المجموعة من الدراسات تأتى دراسة « إشكالية الإبداع الشعرى ، بين التنظير اليونانى ، والتأصيل العربى والتفسير المعاصر » لعبد الفتاح عثمان لتكون ختاماً لتلك المقاربات التى تعلقت أساساً بالتراث الإنسانى بعامة والعربى بخاصة ، وجسراً بين الماضى البعيد والماضى القريب والحاضر المعاصر .

يبدأ الباحث بالوقوف على ما يكتنف عملية الإبداع من غموض ، فيرجعه إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردى للإنسان ، وإلى انبثاقه عن قوى عدة داخل العالم النفسى للمبدع وخارجه ، وكلها مسائل ذات طبيعة غائمة ، لم تتضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد .

وقد بدأ التفكير فى قضية الإبداع الفنى مع بداية التأصيل لنظريات الفن بعامة والشعر بخاصة فى التراث اليونانى . وعلى حين كان أفلاطون ينظر إلى الشعر ــ فى إطار فلسفته العامة فى المعرفة ــ على أنه إلهام يهبط على الشاعر فى حالة من اللاوعى ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ما تمليه عليه الآلهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فنى يتم فى حالة من الوعى الدائم ، والجهد الإرادى العاقل ؛ فالشاعر ــ عنده ــ صانع يمتلك القدرة على الخلق والابتكار . وهذا المفهوم الأخير هو الذى توارثه الرومان فى نظرهم إلى فن الشعر .

وقد شهد النقد العربى القديم الموقف نفسه الذى وقفه اليونان ؛ فظهر عندهم مصطلح الإلهام ومحاولة إرجاع مصادرالشعر إلى قوى غيبية ، هى شياطين الشعراء ، التى تغنى بها الشعراء ، وعياً منهم بخطر الصناعة الشعرية وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر بصفات خاصة تؤهله للتعبير الشعرى المميز . كذلك فقد ظهر عندهم مصطلح « الصنعة » ، الذى يربط الشعر بالصناعة من ناحية المادة والصورة ، وكيفية الإبداع ، والتشكيل الفنى ، لكنه يميزها عن غيرها من الصناعات من حيث هى استجابة لعوامل نفسية داخلية . وكذلك تحدثوا عن أثر الزمان والمكان فى الشعر ، وعن بواعثه المختلفة،وعن ضرورة حشد الطاقات المبدعة ، الناتجة عن لياقة نفسية خاصة ، تميز المبدع عن غيره من الناس .

ويقف الباحث عند موقف ناقدين قديمين ، تغلب على أحدهما النزعة التعليمية « التصنيعية » ، ويستقى فكره من مصادر عربية خالصة ، هو ابن طباطبا العلوى ، من نقاد القرن الرابع الهجرى ، والآخر واحد من نقاد القرن السادس ، يسترفد مادته من منابع يونانية ، هو حازم القرطاجنى ، الذى يرى أن الإبداع وليد حركات النفس الداخلية ، ومهيئات البيئة الخارجية ، ثم المهارة التى تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

ثم يعرج الباحث على المدارس النقدية الحديثة ، من كلاسية ورومانسية وموضوعية ورمزية ، فى محاولتها تأكيد الجهد الإرادى العاقل ، والمهارة الفنية العالية ، والمعاناة المستمرة التشكيل ، فى شرح عملية الإبداع . وبعد هذا يقف الباحث على الدراسات النفسية فيجد أصحابها قد انقسموا إلى اتجاهين ؛ فمن قائلين بالتلقائية ، وقائلين بالإرادية ، حتى ليمكن القول إن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة فى الإبداع الفنى ، تقوم على أن إبداع الشعر عملية إرادية تعتمد على الوعى الدائم ، والمعاناة المستمرة ، واللياقة النفسية العالية ، وأنها وليدة تفاعل خلاق بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان .

● وهنا تبدأ مجموعة الدراسات التي ابتعدت ــ نسبيًا ــ عن البحث في المصادر ، واتجهت إلى معالجة الإشكالية من منظور خاص ، أو معالجة بعض قضاياها الفرعية المهمة كذلك . وتبدأ هذه الدراسات بدراسة لسحر مشهور تحت عنوان « العملية الإبداعية من منظور تأويلي » . وتدور هذه الدراسة حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعي الأدبي ، ولكنها لا تحاول أن تعطي تفسيراً محدداً لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم تنظيراً لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجتمع ، بل تحاول أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعي من منطلق تأويلي عام ، يتعامل مع النظريات المطلقة في تفسير الظواهر بكثير من الحذر ، ولكن بقدر كبير من التفهم .

ومن ثم تتناول الباحثة مشكلة تأليه النظريات الفكرية المتوارثة ، التي يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين ــ في مختلف ميادين الفكر الإنساني ــ بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، كأنها قد جاءت من عالم فوقي لا يخضع لقانون النسبية التاريخية .

فالاتجاهات الفكرية العريضة السائدة في مجال علم الاجتماع الأدبي الناشيء تميل نحو استخدام تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التي تحكم التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، وكأن العملية الإبداعية هي « نمط سلوكي » واحد ومتكرر ، يستلزم أن يمر بالمراحل الارتقائية أو التكوينية نفسها . وفي هذا المجال الحديث نسبيًا تهيمن هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ، على نحو يجعل من الحكم على العمل الإبداعي والعملية الإبداعية « رؤية مسبقة » تنسحب على جميع الأعمال الأدبية التي ظهرت (والتي لم تظهر أيضاً) . وتناقش الباحثة هذه التوجهات ، وترى أن العمل الأدبي مجموعة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التي لا تقبل التنميط الفكري ، ومن ثم لا يصح لأي منهج فكري أيديولوجي ــ مهما كان « علميًا أو موضوعيًا » ــ أن يصدر أحكاماً نهائية مسبقة فيما يختص بالنشاط الإبداعي في مختلف مجالات الفكر الإنساني .

وتقدم الباحثة نقداً عاماً للمنهج الأيديولوجي الشعاري في دراسته للعلاقة بين النص الأدبي والمجتمع ، مع تركيز على نقد المدرسة الماركسية ، ثم تدرس المشكلة نفسها في نطاق تحليل العملية الإبداعية ، ثم تعرض ــ أخيراً ــ للمنهج التأويلي الفلسفي من خلال بعض أفكار هايدجر وجادامر .

● وبعيداً كذلك عن البحث في المصادر ، وامتداداً ــ على نحو ما ــ للمنظور التأويلي ، تأتي دراسة وليد منير عن « دور الآخر في الإبداع الجمالي » لتغير من التصور السائد لدى كثيرين لعملية الإبداع على أنها نشاط فردي محض . ذلك بأن الإبداع الجمالي عنده ليس فعلاً معزولاً تنهض به ذات المبدع وحدها ، بل هو فعل مشترك ، يتأسس على الجدل والحوار بين قطبين : الأنا والآخر .

ويحاول الباحث ــ من خلال رصد عملية الجدل والحوار ــ أن يضع يده على أبعاد العملية الإبداعية في هذا المستوى من التفاعل الثنائي . وهو إذ يفعل ذلك فإنه يقصد إلى تحليل الإبداع الجمالي بوصفه أثراً يلعب فيه الآخر دوراً خطيراً ، يسهم في كيفية الإنتاج وفي تشكيل الدلالة على حد سواء .

ويتناول الباحث عدداً من أنماط وجود الآخر بالتأمل والتأويل : الآخر بوصفه موضوعاً لواقعة ، والآخر بوصفه نموذجاً ، والآخر بوصفه « أنا » داخل الأنا . كما لا يفوته أن يتناول الآخر بوصفه متلقياً يشارك في إعادة إنتاج القراءة . وهكذا يتدرج الفهم والتفسير على ثلاثة مستويات : المستوى الإبداعي ، والمستوى الفلسفي ، والمستوى النفسي . وتتداخل هذه المستويات جميعاً في فاعليتها الأخيرة لترسم صورة الآخر تفصيلاً بالنسبة إلى الأنا المبدعة .

والآخر ــ فيما يرى الباحث ــ هو الجزء الشاغر من وجودي بقدر ما أمثل الجزء الشاغر من وجوده . وهو ــ بمعنى من المعاني ــ ذلك الذي يكتبني لأكتبه . ومن ثم فإن صاحب الخطاب الجمالي هو الواحد المُثَنَّى في قراراته . وتأسيساً على ذلك فإن أمثلة الإبداع كافة (الشعر والرسم والموسيقى والقص والرقص والتمثيل والحكي الشعبي . . إلخ) تكشف عند تحليل ميكانيزماتها عن دور الآخر دوماً بما هو تناصّ مع دور الأنا ، رؤية وتشكيلاً . لذلك فإن تناصّ الذوات لا يقل أبداً في أهميته عن تناصّ النصوص نفسها ، حيث يلعب الوعي واللاوعي كلاهما دوراً بادهاً في تقديم الحقيقة بوصفها مفارقة تقوم على ائتلاف المختلف أو اختلاف المؤتلف .

● ثم تأتي دراسة فريال جبوري غزول تحت عنوان : « نحو تنظير سيميوطيقي لترجمة الإبداع الشعري » فتعرض لقضية الجدل بين النص الإبداعي ونص الترجمة .

تذهب الباحثة إلى أن الترجمة قديمة قدم التباين الإنسانى ، وأن القدماء عكفوا عليها كثيراً ، ومع ذلك فإنهم لم يهتموا بالتنظير لقضية الترجمة ، وظل وعيهم بفلسفتها محصوراً فى شكل انطباعات يكتبها الناقل مدخلاً لترجمته . ولم يبدأ البحث التنظيرى إلا بعد انتشار المذهب الإنسانى ، وإدخال منهج الدراسات المقارنة فى العلوم الإنسانية ، والثورة التى حدثت فى الدراسات اللغوية ، وجعلت من « الألسنية » علماً رائداً ونموذجياً .

ولا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية ــ فى رأى الباحثة ــ اتضاحها فى ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تمت إليها بصلة قربى . وعلى الرغم من جهود الدارسين فى هذا الحقل ، فإن دراساتهم ــ على أهميتها ــ لم تستطلع آفاق السيميوطيقا (علم العلامات) أو السيميائية ، كما يسمى أحياناً ؛ ذلك العلم الذى يجمع بين حقول اللغويات والثقافات والفنون وأساليب التوصيل .

وللشعر بُعدان : لغوى وفنى ، وترجمة الشعر تحتاج إلى معرفتهما معرفة تشريحية ، تبين خصوصية كل بعد منهما ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . كما أن الشعر حميمى وخاص ، من جهة ، ومشاع وجماعى من جهة أخرى . ومن ثم فهو بؤرة تتقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتتلازم فيها مستويات دلالية متعددة . ففى الشعر رسالة إخبارية (تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية) ، وفيه صور بيانية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الألفاظ ، وفيه معمارية تشكيل القصيدة على الصفحة الشعرية ، وفيه بنية متوارية تحدد تقاطع هذه المستويات وتفاعلها ، من توافق وتكامل ، أو تعارض وتقابل ، فى توتر خلاق . وقد تعاملت السيميوطيقا ــ مع أنها مازالت فى مرحلة التكوين ــ مع هذه الأوجه المختلفة ؛ فقد تعاملت مع العلامة فى التحليل النفسى ، كما تعاملت معها فى الفن والثقافة .

إن ما ينبغى أن يتميز به المترجم من « إبداع » لا يعنى أن يطلق لشاعريته العنان ، بل ــ الأحرى ــ أن يجعلها فى خدمة « روح » القصيدة المترجمة ــ وعياً وتوصيلاً ــ فيقوم بدوره فى إثراء اللغة المنقول إليها ، وفى تنشيط قدراتها على احتضان الجديد والتفاعل معه .

وثمة تصنيف ثلاثى لأساليب الترجمة : الأسلوب التفسيرى ، والأسلوب التلخيصى ، والأسلوب الوزنى . وقد ميز جاكوبسون بين أنماط ثلاثة من النقل : النقل فى اللغة نفسها ، والنقل بين اللغات ، والنقل بين الأنساق السيميوطيقية المختلفة (كنقل المنطوق إلى إشارات أو أصوات) . والشعر يتميز بانطوائه على أكثر من مستوى سيميوطيقى ؛ فهو لغة وموسيقى وتشكيل وبؤرة تقاطع لهذه المستويات . وقد صنف الفيلسوف السيميوطيقى تشارلز سوندرز بيرس العلامات على أساس ما تنوب عنه ، فعلامة ترتبط بموضوعها بأواصر التشابه ، هى « الأيقون » (كالخريطة فى ارتباطها بالوطن) ، والعلامة الامتداد أو النتيجة « المؤشر » (الدخان والنار) ، ثم العلامة « الرمز » التى تواضعت عليها جماعة لغوية ما (ككلمة « طفل » فى دلالتها على الصغير) . هذا التقسيم يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من تماثلية وسببية ، أى دلالات نابعة مما هو إنسانى ومشترك ، وأخرى نابعة من تواطؤ عرفى يقتصر على جماعة ثقافية ولا يجاوزها : مع عدم الخلط بين « الرمز » بالمفهوم البيرسى والرمز المستخدم فى النقد الأدبى .

وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف فى بعض القصائد موسيقى محاكية لنشاط ما ، ويطمح المترجم إلى استحضار النشاط ذاته إيقاعيًا فى اللغة المستهدفة ، أو نحدد دلالة عنصر ما ومستوى ما فى شبكة العلاقات التى تنظم النص ، حيث الكلمة فى الشعر ليست دالة ، وحسب ، على مدلول مرجعى ، بل قيمتها فى ارتباطها العضوى ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناصية ، بالكلمات الأخرى فى القصيدة .

● ومن معضلة ترجمة الإبداع ننتقل إلى دراسة شكرى عياد عن « الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب » . وهى دراسة تستعيد الجهود التى بذلت فى الفكر الغربى منذ القرن التاسع عشر لتحديد أبعاد هذا الحقل المعرفى ، وكيف خضع هذا التحديد لتيارات الفكر المختلفة التى سادت فى ذلك القرن . وهو إذ يعرض لهذه الجهود بالتحليل فى ضوء تلك التيارات الفكرية ، يكشف عما شابها من قصور ، على الرغم من نزعتها العلمية الصارمة ، أو ربما بسبب هذه النزعة . لقد قدم إلينا القرن التاسع عشر ــ كما يقول الباحث ــ « تاريخ أدب مركباً من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعى ، ومن المنهج التاريخى . ولم يكن هذا المركب مؤتلفاً دائماً » . ومن أجل هذا مست الحاجة فى القرن العشرين إلى معاودة النظر فى تاريخ الأدب ، وأصبحت الحاجة ماسة اليوم لإعادة تشكيله من الأساس .

على أن تاريخ الأدب له « تاريخ » سابق على تاريخه « العلمى » فى القرن التاسع عشر ، حتى كأن هذا التاريخ ــ من منظور الباحث ــ مصاحب لوجود الإنسان نفسه . وهنا يأتى السؤال الذى يطرح الباحث من خلاله رؤيته الخاصة :

ماذا يعنى تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ فهكذا كان فى أبسط صوره ، وهكذا [illegible] أن يكون حتى عندما تسقط عنه كل دروعه التى أراد أن يمشى بها بين فيالق العلم الحديث . والمقصود بالذاكرة [illegible] ـ كما يحدده الباحث ـ هو التجارب المتراكمة فى الكيان النفسى للإنسان ، التى تمثل موقفاً من الوجود يشترك فى [illegible] والإدراك والإرادة .

وعلى هذا الأساس أصبح تاريخ الأدب اليوم مطالباً ـ فيما ينتهى إليه الباحث ـ بأن يجلو ذاكرة البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكلمة المبدعة ، التى عبرت عنها الآية الأولى فى إنجيل يوحنا « فى البدء كانت الكلمة » ، وقوله تعالى فى قرآنه المجيد : « إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون . . » . فالكلمة المبدعة هى أول الوجود وأول الحضارة ، وبها نطق الساحر والكاهن قبل أن ينزل وحى السماء . والإنسان اليوم مطالب بأن يسترجع تاريخ اللغة المبدعة فى بناء الحضارة ، ليكشف عن طاقتها الفاعلة فيحسن استخدامها . وعندئذ يلتقى الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقى الإبداع الفردى بالإبداع الجماعى ، وإبداع المنشىء بإبداع المتلقى ، فى مبدأ إنسانى واحد ، ولا يعود من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والنقد وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة .

● ونقف أخيراً مع عز الدين إسماعيل فى دراسته « جدلية الإبداع والموقف النقدى » . وهى دراسة تهدف إلى تأكيد ضرورة أن تكون دراستنا لإشكالية الإبداع موصولة ببحثنا عن الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدى ، بل فى السياق التاريخى للأدب والفن بعامة ، وفى سياق تطور أشكال التفكير الفنى والأنساق الفنية المتتابعة . عندئذ يتكشف لنا أن الإبداع لا يتحقق إلا عندما تصطدم فاعلية المبدع بفاعلية الواقع ، وأن جوهر عمل المبدع إنما يقوم على الجدل مع واقعه ، على الاتصال به والانفصال عنه فى وقت واحد ، استشرافاً لواقع آخر ومستقبل مختلف . على أن هذا الجدل بين المبدع والواقع لا يقتصر على الحاضر ، بل يجر معه الجدل مع الماضى كذلك . وإذا كان كل عمل إبداعى ما يلبث أن يصبح ماضياً (أى يندرج على نحو ما فى التراث) فإن المبدع يكون كذلك ـ وبصفة دائمة ـ فى جدل مع إبداعه السابق ، أى مع نفسه ؛ وهو لذلك لا يكرر نفسه ، أو هكذا ينبغى أن يكون . والخصائص التى عينها الدارسون لشخصية المبدع تؤكد ـ فى استخلاص الباحث ـ أنه يتمتع بعقلية جدلية من الطراز الأول .

هذا فيما يتعلق بالمبدع . أما الإبداع نفسه فقد صار مفهوماً مراوغاً ، نتيجة لاستخدامه فى مجالات معرفية وحيوية متباعدة ، وعلى مستويات مختلفة (من الإبداع العلمى إلى الإبداع فى تنسيق الزهور) ، ونتيجة للخلط بين الإبداع بما هو نتاج مادى والإبداع بما هو عملية صنع ، أو بما هو طاقة فاعلة . ومن جهة أخرى فإن نتاج العملية الإبداعية يفهم حيناً على أنه نتاج لضرورات ولدتها ظروف سابقة ، أو ظروف لها وظيفتها الغائية ، وحينا يفهم على أنه طارىء ومفاجىء وثمرة للتلقائية وغير مسبوق بشىء . وأخيراً فإن كلمة الإبداع تنطوى فى بعض استخداماتها على حكم بالقيمة .

وأمام هذه المراوغة الواسعة النطاق يحاول الباحث أن يحصر مشكلة الإبداع فى الكيفيات المتعلقة بعملية الإبداع (يعنى ما يطلق عليه « ديناميات الإبداع ») ، وبالكيفيات المتعلقة بمجمل الشكل المميز للمسلك الإبداعى ، أى بجماليات العمل الفنى . وعندئذ يطرح السؤال نفسه : هل تتعلق جماليات العمل الفنى بديناميات الإبداع ، بحيث يكون إدراكنا لهذه الجماليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها فى النشاط الإبداعى لدى المبدع ؟ أم أن هذه الجماليات تقوم بذاتها ، وفقاً لمنطق خاص بها ، بمعزل عن النشاط الإبداعى الذى أنتجها ؟ وأمام هذا السؤال ينقسم الموقف النقدى والممارسة النقدية .

والدراسة بعد هذا تصنف هذه الممارسة النقدية وفقاً لاستراتيجيتين مختلفتين : الأولى هى تلك الاستراتيجية التقليدية ، والأخرى هى استراتيجية الحداثة . وقد عرضت الدراسة تفصيلاً لأبعاد هاتين الاستراتيجيتين ، وأبرزت جوانب الإيجاب والسلب فى كل منها ، منتهية إلى أن الخيار بينهما قد أصبح ـ بذلك ـ ميسوراً . إذا نحن سلمنا بأن الإبداع جدل مع الواقع والتاريخ ، وأن النقد هو كذلك جدل مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف المبدع ، وقابل ـ من ثم ـ للفهم والتفسير .

صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي ـ الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي ـ الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياه
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي ـ الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي ـ الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن ـ الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن ـ الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحداثة ـ الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحداثة ـ الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي ـ الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي ـ الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي ـ الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي ـ الجزء الثاني
٢٥	٧	١ + ٢	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٣ + ٤	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	١ + ٢	دراسات في النقد التطبيقي الجزء الأول
٢٨	٨	٣ + ٤	دراسات في النقد التطبيقي ـ الجزء الثاني
٢٩	٩	١ + ٢	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٣ + ٤	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	١ + ٢	قضايا الإبداع (الجزء الأول)

قضية شياطين الشعراء

وأثرها فى النقد العربى

عبد الله سالم المعطانى

لقد خلق الشعر فى تعريفه ومفهومه إشكالية كبيرة عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى ؛ وذلك لاتصاله بالنفس الإنسانية المعقدة ، التى ماتزال لغزا محيرا للدراسات والأبحاث التحليلية والتجريبية حتى يومنا هذا ؛ وكذلك للنمط السلوكى الغريب الذى يمارسه الشاعر فى تعامله مع المعاناة الإبداعية للشعر . على نحو جعله يحمل ثنائية شخصية مركبة من نزعات متعارضة على حد تعبير ينج (C. Jung) ؛ فهو - من ناحية - كائن بشرى له حياته الشخصية ، فى حين أنه - من ناحية أخرى - عملية إبداعية غير شخصية[1] .

وقد تبلورت الصلة بين المبدع وإنتاجه منذ زمن طويل ؛ إلا أن أكثر الدراسات النقدية القديمة انصبت على العمل الفنى فى صورته النهائية ، ولم تلتفت كثيرا إلى مراحل تكوين هذا العمل وكيف تم . وهذا ما أولته الدراسات الحديثة جانبا كبيرا من الاهتمام ، وعلى وجه الخصوص الدراسات النفسية للأدب بصورة عامة . ولكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات وإلحاحها فى الوصول إلى سر الإبداع وتكوينه ، فإننا نجد أن أصحابها فى بعض الأحيان يعلنون عجزهم وحيرتهم أمام تفسيره . يقول هيربرت (S. Herbert) « لقد كان هناك دائما شيء من الغموض حول العبقرية الفنية ؛ فالقدماء عدوا الفنان ملهما من الله . . . ولسنا نحن الآن أقرب من القدماء إلى حل لغز الإبداع الفنى »[2] .

ويقرر دلس كينمار (Dallas Kenmare) أن « الطريق الغريب الذى تنصبُّ منه الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقرى من حين إلى حين نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه ، ولا يستطيع العقل البشرى أن يدركه »[3] .

ويبدو أن الصدمة الانفعالية التى تنتاب المبدع فى مرحلة المعاناة فتؤثر على تصرفاته الداخلية والخارجية أثارت التساؤل والاستنكار منذ العصور الأولى ، كما سوف نرى عند الشعراء العرب وغيرهم ، لا سيما أن هذه الانفعالات تصحبها أزمات وتشنجات مفاجئة ، « تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، وبعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة ، ويكون مجيئها غير مرهون بدعائنا ، كالنوم والأحلام »[4] .

وأكثر الدراسات السيكولوجية لأنماط الإبداع تعلقه باللاشعور أو الأحلام ، بدءاً من « فرويد » ، الذى بيّن أنه إذا عجز العقل الباطن عن إظهار مكنونه فى اليقظة انتهز فرصة النوم فأظهر المخبوء فى صورة أحلام .

وقد رأينا أن كثيرا من أدب المنام واليقظة نسبه أصحابه إلى هواتف . . . واللاشعور لا ينام أبدا ، ويجد الفرصة عند خمود العقل الواعى فيحقق ما يريده فى غيبته[5] .

وذهب سيرل برت (Cyril Burt) « إلى أن خير القصائد وخير الحكايات إنما هو إنتاج العقل الباطن »[6] .

وقيل بأن كوليردج (Coleridge) أبدع قصيدته قبلا خان (Kubla Khan) فى المنام ، كما هو الحال عند بعض شعراء العرب الأوائل ، الذين ادعوا أن هواتف شعرية تملى عليهم شعرهم فى المنام . بيد أن تدخل العقل الواعى ضرورة ملحة يحتمها الربط بين اللحظات المنفصلة فى الأحلام ، وهذا عبر شارلز لامب عن ذلك بقوله : « إن الشاعر يحلم وهو يقظان »[7] . ولكن على الرغم من ذلك كله فالشاعر

المبدع لا يكتفي بالانفعال [illegible] المطلق الذي يحمله في دور المستسلم للجوانب اللاوعية [illegible] العصور التي تبلورت فيها الثقافات والأفكار [illegible] الشاعر في عملية التوليد موضع الاحترام والتقدير [illegible] ذلك قضية مهمة في التراث النقدي هي الطبع والصنعة [illegible]

وإذا جاوزنا هذا المجال [illegible] إلى فكرة الإلهام الشعري عند الأمم القديمة [illegible] نجد أن الأثر الأسطوري [illegible] دور كبير في [illegible] واضحا بين أساطير الأمم ومعتقداتها [illegible] التأثير والتأثير التي شكلت منعطفا بارزا في الحضارة الإنسانية وتاريخ الشعوب [illegible] أن الأساطير [illegible] غير منتج [illegible] [8] ولذلك انتشرت بشكل واسع عند الإغريق [illegible] الكون وتنظيمه للآلهة التي تسيطر على كل شيء [illegible] أنسابا وأجدادا وأحفادا ، ونظم شاعرهم هسيود Hesiod قصيدة طويلة أطلق عليها « شجرة أنساب الآلهة »[9]

وقد تعددت ربات الشعر وآلهتها ؛ فأكبر إله للشعر عندهم هو أبولو Apollo ، الذي [illegible] الأفق حتى أنه أصبح رمزا لبعض الجماعات الأدبية في العصر الحديث ، ومن آلهة الفن كاليوبي Calliopi إلاهة شعر الملاحم وقصائد البطولة ، ويوترب Euterpe إلاهة الشعر الغنائي ، وملبومين Melpomen إلاهة شعر المأساة ، وتربسيكور Terpsicho [illegible] الرقص الغنائي ، وإراتو Erato إلاهة شعر [illegible] الشعر المقدس . وقد [illegible] تماثيل [illegible] لعصابة تصورت [illegible] [illegible] إذا شربوا من العيون المقدسة التي [illegible] على جبل [illegible] يلهمون قول الشعر فيقولون بأحلى القصائد . أما ارتباط الشعراء بجزيرة لسبوس (Lesbos) فقد كان نابعا من الأسطورة التي تشير إلى أن (أورفيوس Orpheus) ، أعظم الشعراء الإغريق قبل هوميروس ، قتل وقطعت أوصاله فقامت ربات الشعر بجمعها ؛ أما رأسه وقيثارته فقد أرسلتها الأمواج إلى تلك الجزيرة فأصبحت القيثارة تعزف عند الرأس أحلى الألحان التي [illegible] أمواج البحر وتغني لها البلابل[10] .

وكان الشعراء الإغريق [illegible] الشعر في مطالع قصائدهم ، كما [illegible] المشهورة الإلياذة ، قال :

ربة الشعر [illegible]
أنشدي [illegible] [11]

وأشهر من ترجم [illegible] الشعراء [illegible] أفلاطون ، الذي [illegible] الآلهة قول الشعر [12] [illegible] فقد أعاد الموهبة الشعرية إلى غريزتين :

الأولى هي المحاكاة والتقليد .
والثانية هي الموسيقى والإحساس بالنغم[13] .

ولم يبعد الهنود قديما في تفسيرهم للموهبة الإبداعية عن قدماء اليونان ، فعدوا براهما وزوجته سارسواتي Sarswati إلهي الشعر والحكمة والخطابة والفن الجميل[14] .

أما العرب فقد عزوا القوى الخارجية للإلهام الشعري إلى الشياطين وليس إلى الآلهة ، وترتبط هذه النظرة بعوامل نفسية وظروف اجتماعية تفاعلت مع المفهوم فشكلت تصورات معينة ، أثرت في نظرتهم تجاه الشاعر وموهبته الإبداعية ، فقالوا بأن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر ، وحاكوا القصص والخرافات حول هذا التصور منذ العصر الجاهلي ، الذي كان مجالا خصبا لتقبل مثل هذه الاعتقادات ، التي بقيت عالقة في الأذهان على مر العصور ، مع تنوع طرائق التعليل والاستنتاج ، بناء على تعدد المواقف وتطورها ، فتأرجحت فكرة شياطين الشعراء بين الرفض والقبول ، والجد والهزل ، وتعددت حولها الافتراضات والتأويلات ، فأدخلها البعض في دائرة الحقيقة ، في حين أخرجها آخرون إلى عالم الخيال ، مع ملاحظة التناسب المنطقي بين ثقافة العصر وفكره والنظرة إلى هذه القضية .

وإذا كانت بعض الأقوال التي تربط بين الفن والطقوس التعبدية تطالعنا في مرحلة الجاهلية[15] فإن صورتي الكاهن والشاعر في تلك الآونة يغلب عليهما نوع من التشابه أو التقارب ، نظرا لغرابتهما في التصرف ، وإثارتهما للآمال والمخاوف ، وخرقهما العادة ، وتنكبهما المعجز من القول ، سواء ما يطلق عليه السجع عند الكاهن ، أو الشعر عند الشاعر . ولا تصوري أن الكاهن سبق على الشاعر في هذا المجال ، خلافا لأرنلد هاوزر ، الذي ذهب إلى أن الشعراء قد مهدوا الطريق لظهور طبقة الكهنة[16] . فالكهانة تتصل بشيء أساسي هو الممارسات الدينية ، التي دفعت الناس إلى حسبانها رمزا لجلب الخير واتقاء الشر ، على نحو جعلها فرضية حتمية لسكون القلق وبث الاطمئنان في نفس الإنسان البدائي . وهي لا شك أهمية تفوق إرضاء الانفعالات وومضات الحماسة التي تثيرها القصائد الشعرية ، إلا إذا سلمنا بأن نشأة الشعر دينية محضة .

ولعل غرابة الشاعر في القول والفعل أدت إلى النظر إليه من حيث علاقته بعالم الجن ، فكان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة ، وحلق رأسه ، ودهن أحد شقيه ، وترك له ذؤابتين ، وانتعل نعلا واحدة[17] ، وقد يخلع ثيابه ويتقلب على الفراش عريانا كما هو الحال بالنسبة لجرير ، الذي رآه العجوز فظنت أن به مسا من الجن . ولذلك لوحظ « أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى أن ثمة بداية مشتركة »[18] . ثم حيكت الخرافات والأساطير حول ذلك ، واختلفت القصص والروايات ، سواء من الرواة أو من عامة الناس أو من الشعراء أنفسهم ، الذين زعموا أن الشياطين تقول على أفواههم أجود الشعر وأجمله ، لاسيما أن بعضهم رأى أنه يزداد هيبة وإعجابا في عيون الناس حينما يتقمص شخصية المبدع الملهم من العالم الآخر ؛ وهذا ما يسعى إليه كثير من الشعراء .

وقد ذكر الجاحظ[19] والثعالبي وأبو زيد القرشي[20] وغيرهم من المؤلفين كثيرا من الروايات والحوادث التي تنسب إلى الأعراب واجتماعهم بشعراء الجن ومطارحتهم بعض القصائد الشعرية : يقول الثعالبي : « كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر وتلقنها إياه وتعينها عليه ، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطانا . . يقول الشاعر على لسانه ؛ فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود . ويبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لها أسماء فقالوا : إن شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شنقناق . وفي مسحل يقول الأعشى :

وما كنت ذا قول ولكن حسبتني
إذا مسحل يبري لي القول أنطق
خليلان فيما بيننا من مودة
شريكان جني وإنس موفق »[21]

وتعددت أسماء شياطين الشعراء فقالوا بأن شيطان امرىء القيس لافظ بن لاحظ ، وشيطان عبيد بن الأبرص هبيد ، وشيطان النابغة الذبياني هاذر بن ماهر[22] . وقد يكتفى بذكر قبيلة الشيطان فقط ، كما هو الحال في صاحب حسان بن ثابت الذي يقول فيه :

ولي صاحب من بني الشيصبان
فطورا أقول وطورا هُوَهْ[23]

وقد تدلي الجن بآرائها في الحكم على الشعر والشعراء في أثناء لقائهم السائرين في الفيافي والقفار ، الذين يقتنصون الفرصة لسؤالهم عن المتقدمين من الشعراء . وغالبا ما تأتي هذه الآراء موافقة للذوق الشعري العام ، أو ترديدا لبعض الأحكام النقدية المطروحة[24] . ولاشك أن هذه التصورات تمتد إلى عصور تاريخية قديمة في ذهن العربي ، الذي ألقى في روعه أن الجن مصدر قوة ، خارقة ، يعجز الإنس عن القيام بمثلها[25] . ولذلك كان العرب يخافونهم خوفا شديدا ؛ فإذا هبطوا واديا وأرادوا المبيت فيه قالوا : نعوذ بسيد هذا الوادي من سفهاء قومه . وكان بعضهم يعبد الجن ؛ قال تعالى (وجعلوا لله شركاء الجن)[26] . وظلت هذه النظرة مسيطرة على عقلية العربي حتى جاء الإسلام فبين أن الإنسان هو سيد هذا الكون ، وأن جميع ما فيه مسخر له ، وهناك من الآيات والأحاديث ما يحتمي به المؤمن من شرور هذه الشياطين . قال تعالى (إن كيد الشيطان كان ضعيفا)[27] ولكن على الرغم من ذلك بقي عامل الخوف والإعجاب بالجن شعورا حيا في أذهان كثير من الناس إلى يومنا هذا ، وبخاصة في العقول المتخلفة التي تؤمن بالخرافات والأساطير . ويعلل النظّام المعتزلي[28] ذلك بالوهم الذي ينتاب الإنسان حينما يكون في مكان موحش فيتمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، ويرى ما لا يرى ، ويسمع ما لا يسمع ، خصوصا حينما يسير في ليل الصحراء الساكن الرهيب فيسمع حفيف الريح في الأشجار ، ونعيق البوم ، وصرير الحشرات ، فيتصور أن هناك جنا أو عفاريت تحدث هذه الأصوات ، لاسيما أن العوالم الخفية مصدر إزعاج وخوف للكائن البشري ، فنسبوا إليها الخوارق والمعجزات وتصوروا أن هؤلاء الجن أشعارا لا تجاري في إبداعها ورقي مستواها الفني . يقول أبو العلاء المعري :

وقد كان أرباب الفصاحة كلما
رأوا حسنا عدوه من صنعة الجن[29]

ومما لفت انتباههم أن بعض الشعراء تأتيه الموهبة في سن متأخرة فيفسرون ذلك بأنه قد أتاه جني وأسقاه لبنا فيه شعر ، كعبيد بن الأبرص ، وأن الذي لا يحالفه الحظ يمتنع من شرب هذا اللبن ، نظرا لزهومته ونتانته ، فيسقط على نفسه فرصة النبوغ في الشعر[30] .

ولما كانت الموهبة الإبداعية لا تتشكل في ذات الشاعر على حد زعم المؤمنين بهذه الظاهرة ، فللمدّعي أن يعطي تصورا معينا عن شيطانه ومكانته المرموقة . وفي هذه الحالة تنقطع صلة التوليد بين المبدع والنص ؛ فربما كان الشاعر صغير السن وغض التجارب ، وكان شيطانه مكتملا وناضجا . يقول الراجز :

إني وإن كنت صغير السن
وكان في العين نُبُوٌّ عني
فإن شيطاني أمير الجن
يذهب بي في الشعر كل فن[31]

وقد يكون شيطانه ذكرا متميزا بالشجاعة والقوة والهيبة ، وتكون شياطين الآخرين إناثاً رقيقات ضعيفات لا حول لهن ولا طول . يقول أبو النجم :

إني وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[32]

وهذا التصور ليس بمعزل عن حياة العربي وتفكيره ونظرته إلى الأنثى في تلك العصور على أنها لا تستطيع أن تجاري الرجل في مكانته وقوته وعلو شأنه . وكانت ظاهرة شياطين الشعراء ملجأ سهلا للشاعر في الهروب من أخطائه ، وتبرير انهزامه واندحاره أمام خصمه ، ليبرأ من تقصيره . فحينما فضح جرير بقصيدته المشهورة الراعي النميري ، لامه قومه على ما جر عليهم ، فقال : « إن لجرير أشياعا من الجن تعينه على قول الشعر »[33] . ولعل الراعي حرم من هؤلاء الأشياع ؛ وهذا ما يوحي بأن الشياطين لا تعين كل شاعر على قرض الشعر ، وإنما قد تكون ملازمة للفحول فقط ـ على حد زعمهم ـ استنادا على نص الثعالبي السابق .

وقد تعجب الجن بشعر الإنس وتتفاعل معه وتطرب له ، على عكس الغالب . ومن ذلك ما رواه صاحب الأغاني من أن جنيا جاء من اليمن إلى نيسابور كي يستمع إلى قصيدة دعبل الخزاعي :

مدارس آيات خلت من تلاوة
ومنزل وحي مقفر العرصات[٣٤]

وحينما سمعها بكى حتى خر على وجهه . وهذا تحول واضح ، يدل على شعور الإنس بالتفوق على الجن ترتيبا على ما للإنس من سيادة في هذا الكون . وهو ما نتمثله في بيت جوشن الكلابي :

فأقسم لو بقيت لقلت قولا
أفوق بها قوافي كل جن[٣٥]

وذهبوا إلى أكثر من ذلك فنسبوا بعض الأبيات الركيكة إلى شعراء الجن ، مثل البيت المشهور في كتب البلاغة :

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر[٣٦]

فهذا الشعر متهاوي الألفاظ ، يخلو من الصورة الشعرية الحية ؛ وزاده قبحا تقارب حروفه وتنافرها . على حد تعبير البلاغيين ، ولا يشكل مستوى شعريا راقيا ، أو ذوقا فنيا مبدعا ناهيك عما فيه من ثقل وتكلف .

ونلمح من خلال هذه النصوص وغيرها مدى أهمية قضية شياطين الشعراء ، التي شغلت حيزا كبيرا من تفكير الأدباء والنقاد على مر العصور ، مع ملاحظة أن التصديق المطلق لهذه الادعاءات كان سابقا على عصر العلم والمعرفة والانفجار الثقافي ، كما وضحنا ذلك من قبل[٣٧] . ولهذا لا يعنينا هنا كثيرا إثبات هذه الادعاءات أو نفيها ، بقدر ما يعنينا ما أثارته القضية من جدل ونقاش حرك بعض التداعيات المهمة التي اتصلت بالأبعاد الرمزية والنظرات الفنية ، فتبلورت من خلالها بعض المفاهيم النقدية ، التي لم تعط ما تستحق من الدراسة والتحليل ، على نحو ما سوف نرى عند المعري وابن شهيد وبديع الزمان الهمذاني وغيرهم ، من الذين أتاح لهم المفهوم التعبير عن بعض المواقف النقدية من خلال إثارة السخرية والفكاهة والتندر ، مع الفارق الجذري في هذه القضية بين الجانب الوظيفي الذي يرمي إلى ما وراء النص ، والجانب التأثيري المتصل بالانفعالات والأحاسيس المتنوعة . ويتضح ذلك الفارق من خلال ما تطرحه الظاهرة من تصورات وإشارات تشكل الإدراك الحقيقي لقيمة هذه الآراء والأفكار ، لاسيما عند النقاد .

وإذا كان هناك كثير من أنماط التعابير المختلفة عن هذه الظاهرة تحوم حولها شبهة الاعتراف بها لأنها تتصل بموروث الفكر العقائدي الذي قد يستمر حيا في ذاكرة الناس على مر الأجيال ، فإنه من المؤكد أن الرواة في عصر التدوين صاغوا كثيرا من هذه القصص صياغة أدبية رائعة ، تهدف إلى متعة القارىء . يقول (سمث Smith) : إنه عندما يظهر الجني راكبا ذئبا أو ظليما ويدلي برأيه في أقدار شعراء العرب ، فنحن أمام قصة أدبية لا عقيدة صحيحة[٣٨] ، لاسيما أن فكرة الخروج عن هذا العالم ظهرت في العصر العباسي في شكلها الأسطوري ، وعلى وجه الخصوص في الأدب الفهلوي الذي كان يكتب في ذلك الوقت ، ويتمثل في رسالة « أرداي غيراف نامه » ، كما ظهرت في الأدب العربي عند المحاسبي في كتابه « التوهم » ، وعند المعري وابن شهيد في رسالتي « الغفران » و « التوابع والزوابع » .

ويبدو أن الطابع القصصي المحبوك لازم هذه الروايات والأخبار منذ نشأتها . ولذلك أطلق عليها ابن أبي الحديد « طرائف أحاديث العرب »[٣٩] . وقيل بأن محمد بن الحسن بن دريد كان يصنع مثل هذه القصص ويصوغها لأغراض أدبية[٤٠] . ولذلك فإن أكثر الأشعار التي وردت في هذه الروايات تحمل روح العصر وثقافته وتفكيره ، بل الاتجاهات الاجتماعية القائمة في ذلك الوقت . ويتمثل هذا في رواية أبي عبيدة ؛ قال : لما قال ذو الرمة :

أيا ظبية الوعساء بين جلاجل
وبين النقا آأنت أم أم سالم
فعيناك عيناها ، وجيدك جيدها
ولونك ، لولا هشة في القوائم

أجابه جني من حيث لا يراه :

أأنت الذي شبهت ظبية قفرة
لها ذنب فوق أستها أم سالم
وقرنان إما يملقانك يتركا
بجنبيك يا غيلان مثل المواسم[٤١]

وأول ما يلاحظ على البيتين اللذين رد بها الجني على ذي الرمة أنهما يحملان روح الشعوبية العارمة ، التي تجسدت في العصر العباسي بصورة واضحة ، خصوصا بعد أن أذكى أوارها بعض قواد الفرس وأمرائهم ، مثل البرامكة ، فسخر الشعوبيون من العرب وعاداتهم وتقاليدهم ، وامتد ذلك إلى تحقير القصيدة العربية في شكلها التقليدي ، فثاروا على المقدمة الطللية وغيرها من مقومات الشعر العربي القديم .

وقد وقف الجاحظ من هذه الأخبار والقصص موقف المنكر المتشدد في الإنكار ، فقدم لها بقوله : زعموا ، يزعمون ، يدعون ، وأسند جميع الأشعار الواردة فيها إلى الكذب[٤٢] . ومن الغريب حقا أن يقف الجاحظ ، صاحب الأسلوب الساخر والعقلية الجبارة في التحليل والاستنتاج ، هذا الموقف ؛ فقد كانت أمامه فرصة أن يعدها شكلا من أشكال الحكاية أو الطرائف التي تحدث عنها في بعض كتبه ، خصوصا بعد عصر التدوين . ولعله يمثل موقف المعتزلة الذين ينكرون

رؤية الجن لأن طبيعة تكوينهم لا تسمح للإنس برؤيتهم . ويوافقه في هذا الرأي النظام وبعض الفلاسفة، كابن سينا وابن حزم[٤٣] .

وتزداد ظاهرة شياطين الشعراء فاعلية وعمقا حينما يتناولها النقاد بشيء من الاهتمام والإدراك ، وينطلقون من خلالها بمنظور ذهني يتجاوز حرفية النصوص إلى إشارات ذات طابع فني ، تجسد المعارف العلمية والفلسفية التي تزخر بها عقليات أولئك النقاد . ولعل المعري خطا خطوة واسعة على هذه الطريق حينما حاول أن يهتك أستار الواقع بالحديث عن الغيبيات ، وذلك على شكل رسائل يضمنها آراءه وتوجهاته الفلسفية التي جعلته يجاوز عصره بما لم تستطعه الأوائل - على حد تعبيره . ومع أن هذه الرسائل تمثل النمط العام فإنها وليدة ذهن متوقد ، وتطلعات حرة ، تخترق الظواهر التقليدية إلى ملامح التجديد في الفكر والفن .

ومن هذه الرسائل رسالة الملائكة ، ورسالة الشياطين ، ورسالة الغفران ، وغيرها . وقد عالج أبو العلاء من خلالها بعض القضايا النقدية المهمة التي شغلت النقاد ردحا من الزمن . ولكن يهمنا هنا موقفه من ظاهرة شياطين الشعراء ، الذي عبر عنه ضمن رسالة وجهها إلى أبي الحسين أحمد بن علمان النكتي البصري ، يسخر فيها من شاعريته بقوله : إنه ربما انتقل إليه شيطان النابغة أو امرىء القيس حينما مر بالموصل في بعض أسفاره ، ويشير إلى أن النكتي البصري يحفظ القرآن فكيف تصاحبه الشياطين الكافرة . ثم يبالغ فكرة إسلام شيطان النكتي،بأسلوب ساخر تهكمي ، يسيطر عليه الاستهزاء بمن يؤمن بهذه الظاهرة . ويستبعد المعري أن تكون الملائكة هي التي توحي بالشعر ، مبينا أن روح القدس التي أيدت حسان بن ثابت كانت خصوصية لا يمكن أن تتأتى لغيره[٤٤] ؛ وكأن أبا العلاء أراد أن يخلق إشكالية أمام الذين يقولون بأن الشعراء تلهمهم قوى خارجية . فإذا كان الشيطان لا يستطيع أن ينفث إلى صدور حفظة القرآن ، والملائكة لا توحي بالشعر ، إذن فهناك طريق آخر يمكن أن تعالج في ضوئه ظاهرة الإبداع ، بعيدا عن هذه الأساطير والخرافات ؛ وهذا ما رمى إليه بقوله :

قد عشت عمرا طويلا ما علمت به
حسا يحس لجني ولا ملك[٤٥]

وأما تقريره طول أعمار الشياطين ، وأنها تنتقل من شاعر إلى آخر ، فلعله يقصد بذلك الموهبة الإبداعية التي تتأثر بالسابق وتؤثر في اللاحق ، أو المكونات الثقافية للشعوب المتشكلة في اللاوعي الجمعي .

ولا شك أن الإشارة إلى إيحاء الملائكة بالشعر نظرة جديدة ، نجدها عند المعري وبعض الشعراء الذين آمنوا بالخرافات ، مثل الكميت الذي زعم أن الرسول ﷺ أرسل إليه من يقرئه السلام ويقول له : إن الله غفر له بقصيدته البائية :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب[٤٦]

وكذلك السيد الحميري ، الذي بُشر بأنه سيقول شعرا عاليا في نوم يرويه[٤٧] ، فنلحظ أن الظاهرة أخذت مسارا آخر ، فربطت بالسماء والأرواح العلية ، بعد أن كانت مقتصرة على الأرض وشياطينها ؛ وكأن في هذا عودة إلى النظرة الإغريقية ولكن باعتقاد آخر .

وربما يبدو أن الشيطان اسم يتحرج من ذكره أصحاب الاتجاه الديني ؛ لأنه ملعون في القرآن ، وكم أتباعه ؛ لذلك فهم يربؤون من مصاحبته والاستعانة به في قول الشعر . ويتمثل ذلك في قول أحد الشعراء المحدثين وهو في السجن :

والشعر قد يلقيه شيطان وقد
يوحى به ملك كمن يأتيني[٤٨]

ويبدو أن قضية شياطين الشعراء أتاحت للمعري ممارسة نشاطه النقدي بشكل واسع ، فالتفت إلى بعض المناحي الدقيقة في ميدان النقد الأدبي ، وأظهر براعة فائقة في التحليل والتعليق ، نلمحها من خلال محاورته أحد أدباء الجن في رسالة الغفران ، الذي كناه بأبي « هدرش » ، دلالة على السخرية ، لأنه اسم يوحي بالهذيان[٤٩] ، فقال له : يا أبا هدرش أخبرني عن أشعار الجن فقد جمع المعروف بالمرزباني[٥٠] قطعة صالحة (فقال الجني) : إنما ذلك هذيان لا معتمد عليه . وهل يعرف البشر من النظم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض ؟ وإنما هم خمسة عشر جنسا من الموزون ، قلما يعدها القائلون ، وإن لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنس ، وإنما كانت تخطر بهم أطفال منا عارمون فتنفث إليهم مقدار الضوازة من أراك نعمان[٥١] .

وإذا كان هذا المعنى تأكيداً لنظرة المعري إلى قضية شياطين الشعراء وأنها عبث كعبث الأطفال الذين تخطر بهم خطرات أو نفثات عارضة ، فإنه يزداد خطورة وحيوية بالكشف عن موقفه من الشعر وأوزانه ، فبعد أكثر الشعراء بقرا لا يفقهون مسئولية الشعر وهمومه ، وأنهم يلوكون أوزانا معينة لم يتعدوها منذ القدم ، على الرغم من أن الباب مفتوح أمامهم لآلاف الأوزان . وكأن المعري يريد للشعراء أن يسبحوا في بحور الخليل كي ينطلق المبدع من القيود التي تجعله رهينا للتقليد (وهي نظرة جريئة ، فيها ثورة على شكل القصيدة القديمة وقوافيها المتكررة) ، بل إنه يلح على الشاعر أن يقفز في إبداعه فوق حواجز الرسوم البيانية المكررة ، فيقول على لسان الجني : « وقد بلغني أنكم معشر الإنس تلهجون بقصيدة امرىء القيس :

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل »

وتحفظونها الحزاورة في المكاتب ، وإن شئت أمليتك ألف كلمة على هذا الوزن ، مثل : منزل وحومل ، وألفا على ذلك القرى يجيء على : منزل وحومل . وألفا على : منزلا وحوملا ، وألفا على : منزله وحومله ، وألفا على : منزله وحوملو ؛ وكل ذلك لشاعر منا هلك[٥٢] .

فقد وعى المعرى أن سقوط الشاعر فى نمطية التقليد السلبى يضعف شعره ويجعله يتهاوى أمام التيارات الأدبية المتقدمة ، بخاصة فى عصره ، حينما أصبح الشعر ثقافة ونشاطا إنسانيا تتلاقح فيه الأفكار والثقافات . وهو لذلك يشترط فى الأديب أن يجيد أكثر من لغة كى يجمع فى مخزونه الثقافى أنماطا متعددة من حضارات الشعوب ، فقال محاورا الجنى : « لله درك يا أبا هدرش ، فكيف ألسنتكم ؟ أفيكم عرب لا يفهمون عن الروم ، وروم لا يفهمون عن العرب ، كما نجد فى أجيال الإنس ؟ فأجابه : هيهات أيها المرحوم ! إنا أهل ذكاء وفطن ، ولابد لأحدنا أن يكون عارفا بجميع الألسن الإنسية ، ولنا بعد ذلك لسان لا يعرفه الأنس »[٥٣] .

فالمعرى هنا يطرح تصورا واضحا لمقومات الثقافة والفن عبر الحديث عن ظاهرة شياطين الشعراء ، وذلك بالانفتاح على أفكار الأمم الأخرى وحضاراتها ، والحوار معها ، كى تتشكل لدى الأديب رؤية معرفية عميقة ، تنعكس على نشاطه الفنى .

أما ابن شهيد فقد أقام رسالته المشهورة « التوابع والزوابع »[٥٤] على فكرة رحلة خيالية إلى عالم الجن ، التقى خلالها بالشعراء والكتاب ، الأحياء منهم والأموات . وهى رسالة مطولة ، ضاع منها بعض الفصول ، وذكرت الأخرى فى كتاب الذخيرة لابن بسام[٥٥] . وكان الدافع الأساسى لتأليف هذه الرسالة هو إحساس ابن شهيد بالظلم والعدوان من معاصريه من النقاد والأدباء ، الذين لم يوفوه ما يستحقه من قيمة وتقدير ، فلجأ إلى أدباء الجن ونقادهم ، لعلهم يكونون أكثر عدلا وموضوعية فى إنصافه ، فكتب هذه الرسالة بأسلوب سهل واضح ، يشوبه الطابع القصصى ، ويميل إلى الدعابة والسخرية فى بعض الأحيان ، وبسط فيها أنواع القضايا التى تتصل بالأدب وفنونه ، ووقف على كثير من الملاحظات والأحكام النقدية التى يؤمن بها ، معتمدا على الموازنة والمقارنة بين أدب الفحول من الكتاب والشعراء وأدبه[٥٦] الذى أثار إعجاب أبى بكر بن حزم حتى « ظن أن به شيطانا يهديه وشيصبانا يأتيه ، وأقسم أن له تابعة تنجده وزابعة تؤيده ، وليس هذا فى قدرة الإنس ، ولا هذا النفس لهذه النفس »[٥٧] . وقد استغل ابن شهيد فكرة شياطين الشعراء استغلالا واسعا ، اتسم بردة الفعل النفسية العنيفة ، التى كان يعانى منها كى يثبت تفوقه على كبار الشعراء ، مثل امرىء القيس وطرفة وأبى تمام والمتنبى ، وكبار الكتاب مثل الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وغيرهم ، وذلك من خلال اعتراف شياطينهم له وإعجابهم به . ثم يعرج على معاصريه ممن يكيدون له العداوة والحقد ، فيحقر شياطينهم ، ويتهمهم بالغباء والغفلة ، والبعد عن الأدب وميادينه[٥٨] .

ولاشك أن هناك شيئا من التشابه بين نظرة المعرى إلى هذه الظاهرة ونظرة ابن شهيد ، فكلاهما وجدها متنفسا بارحا لممارسة آرائه ونظراته فى بعض القضايا المهمة التى أراد أن يترجمها عن طريق الرمز والإشارة . بيد أن نظرة ابن شهيد يشوبها شىء من الاستجابة للذات ، والاستسلام للانفعال النفسى ، الذى جعلها تضيق نوعا ما عن نظرة المعرى . ولكن لاجدال فى أن ابن شهيد لعب بالأدوار ، وحرك الشخصيات بطريقة عجيبة ولافتة ، تستحق الوقوف عندها ، خصوصا أنه قدّ اسم الجنى من حياة صاحبه ؛ فشيطان طرفة يسمى عنتر بن العجلان ، نظرا لأن طرفة مات شابا ، فكأن المنية قد عجلت به ، وأنه جاء إليه راكبا جملا ، لأنه اشتهر بوصف الناقة ؛ وشيطان قيس بن الخطيم فارس صنديد كصاحبه فى الشجاعة والقوة ؛ ولذلك فإنه يهدد ويتوعد ؛ وشيطان البحترى يكنى بأبى الطبع ، لأنه « أعرابى الشعر مطبوع » كما قال الآمدى[٥٩] . وقد أطلق على شيطان أبى نواس اسم حسين الدنان ، وأظهره فى صورة المخمور الذى لا يعى ما يقول (والدنان ترتبط بالخمر ، لأنها تحفظ فيها) ، وكناه بأبى الإحسان ، نظرا لقوله فى الزهد :

إن كان لا يرجوك إلا محسن
فبمن يلوذ ويستجير المجرم[٦٠]

« أو لأن أبا نواس أحسن فى الشعر وأجاد إجادة جعلت ابن شهيد يخشى أن ينشده شيئا من شعره ، لأنه لم يُبق لمنشد موضعا على حد تعبيره ؛ وكنى شيطان الجاحظ بأبى العيناء ، نظرا لجحوظ عينيه . . إلى آخر هذه الأوصاف التى اشتقت من تكوين الأديب الخلقى أو الأدبى[٦١] . وأول ما يلاحظ على ابن شهيد فى هذا الفعل أنه اخترع أسماء جديدة لشياطين الشعراء لم يذكرها الأقدمون ؛ وكذلك لم يجعل الشياطين تقتصر على الشعراء ، بل شمل معهم الكتاب والنحاة والمشائخ وغيرهم ، وكأنه يعلق سؤالا فى أذهان الذين يدعون أن المبدع من الشعراء تلهمه الشياطين بأنه لماذا لا تلهم الشياطين المبدعين الآخرين فى الأجناس الأدبية الأخرى ؟ ! وفى هذا ما فيه من السخرية والاستهزاء .

ومن الواضح أن ابن شهيد أسقط تصوراته وأحكامه الكلية على الشعر والشعراء ، والأدب وقضاياه ، من خلال الشياطين ، فوظف هذه الفكرة توظيفا دقيقا ، ينم عن وعى عميق وتفهم حقيقى لمعطيات التراث وروافده . ويضيق المجال هنا عن استقصاء جميع آرائه وملاحظاته النقدية التى أوردها فى رسالة التوابع والزوابع .

ويطرح بديع الزمان الهمذانى قضية شياطين الشعراء من خلال مقامتيه « الأسودية » و « الإبليسية » ، فيشير إلى أن عيسى بن هشام هام على وجهه فى البادية « فأدته الهيمة إلى ظل خيمة ، فصادف عند أطنابها فتى يلعب بالتراب مع الأتراب ، وينشد شعرا يقتضيه حاله ولا يقتضيه ارتجاله »[٦٢] ؛ فاستبعد عيسى بن هشام أن يكون ذلك الشعر من عمل الفتى فسأله : « يا فتى العرب ! أتروى الشعر أم تعزمه ؟ فقال : بل أعزمه ؛ ثم أنشد :

إنى وإن كنت صغير السن
وكان فى العين نبو عنى
فإن شيطانى أمير الجن
يذهب بى فى الشعر كل فن

حتى يرد عارض النطق
فامض على رسلك واضرب عنق »(٦٣)

وأول ما يلاحَظ على هذا النص أن هناك التقاء بين المعرى وبديع الزمان الهمذانى فى حسبان هذه الظاهرة من عبث الأطفال ، بل إنها تتجسد بصورة أوضح عند بديع الزمان حينما جعل هذا الفتى جاهلا عابثا يلعب فى التراب ولا يعى ما يقول ؛ وهو أقصى حد ممكن للسخرية من هذه القضية ومن المؤمنين بها ، مع العلم أن هناك ملاحظة مهمة تبين لنا الفرق فى دور كل من المعرى وبديع الزمان ؛ فتكوين المقامة الذى بنى على سلسلة من الأحداث تنتهى بالتعرف إلى البطل جعلها تعيش فى نمط خاص يقوم على بعض المعتقدات القديمة ؛ وهذا ما يسر للهمذانى أن يعبر بحرية مطلقة عن تلك الأحداث التى تدور غالبا فى مكان غير مألوف ، وتجعل من الخرافة مطلبا حتميا ، لأنها ترتبط بالسمر والسفر . ولهذا فإن الليل ميدان رحب لاستيعاب مثل ذلك .

وليس الهدف من المقامة المتعة وإزجاء وقت الفراغ ، وإنما هى تصطبغ بصبغة رمزية مؤثرة ، تثير القلق والتساؤل لدى القارىء . يقول عبد الفتاح كليطو : « إنها والحلم سيان . ذلك أن الذى يصغى إلى خرافة يستسلم ـ كما يفعل الحالم ـ للأوهام فيصدق ما لا يجوز تصديقه ، وينغمس فى بحر من الصور الكاذبة . الخرافة تعوض الحلم »(٦٤) .

ويصور بديع الزمان الهمذانى أرض الجن فى المقامة الإبليسية بأنها ذات « أنهار مصردة ، وأشجار باسقة ، وأثمار يانعة ، وأزهار منورة ، وأنماط مبسوطة »(٦٥) ، وكأنه بذلك يرسم صورة خيالية لجمال الطبيعة التى تساعد الشعراء على الإلهام وإرهاف الأحاسيس ؛ وهو ما لم يتوافر فى الجزيرة العربية الجرداء ، ذات الصحراء القاحلة ، والطبيعة القاسية ، التى أنتجت شعرا فيه قوة وغلظة وجفاف ، لأن الشاعر جزء من هذه الطبيعة . وينشىء بديع الزمان فى هذه المقامة حوارا بين عيسى بن هشام وشيخ من شيوخ الجن ، يذكرنا بحوار أبى العلاء المعرى السابق . ولكن البادرة هنا كانت من الجنى ، الذى سأل عيسى بن هشام : « فهل تروى من أشعار العرب شيئا ؟ » قلت : نعم . وأنشدته لامرىء القيس وعبيد ولبيد وطرفة فلم يطرب لشىء من ذلك ، وقال أنشدك من شعرى ؟ فقلت له : إيه ! فأنشد :

بان الخليط ولو طوعت ما بانا
وقطّعوا من حبال الوصل أقرانا(٦٦)

حتى أتى على القصيدة كلها ، فقلت : يا شيخ ! هذه القصيدة لجرير ، وقد حفظتها الصبيان ، وعرفتها النسوان ، وولجت الأخبية ، ووردت الأندية . فقال : دعنى من هذا ، وإن كنت تروى لأبى نواس شعرا فأنشدنيه ، فأنشدته :

لا أندب الدهر ربعا غير مأنوس
ولست أصبو إلى الحادين بالعيس(٦٧)

فطرب وشهق وزعق ، قلت : قبحك الله من شيخ ! لا أدرى أبانتحالك شعر جرير أنت أسخف ، أم بطربك من شعر أبى نواس وهو فويسق عيار ؟ فقال له : فما أحد من الشعراء إلا معه معين منا . وأنا أمليت على جرير هذه القصيدة ، وأنا الشيخ أبومرة(٦٨) . ثم يلقى عيسى بن هشام أبا الفتح الإسكندرى ويخبره بالقصة ، ويقول له : « يا أبا الفتح ، شحذت على إبليس أنك شحاذ »(٦٩) .

وفى هذا النص يعبر بديع الزمان الهمذانى عن موقفه من بعض قضايا الشعر والشعراء من خلال قضية الشياطين ، كما رأينا عند المعرى وابن شهيد ؛ فالشيخ الجنى لم يطرب لشعر امرىء القيس وعبيد ولبيد وطرفة ، وإنما طرب لشعر أبى نواس ، على الرغم من خروجه على بعض المقاييس الخلقية . وهذا يدل على أنه نظر إليه من الناحية الفنية(٧٠) ؛ وفى ذلك إشارة إلى انتقاد بديع الزمان الهمذانى لمطية التقليد والترديد التى يلوكها الناس عبر العصور ، والاتجاه إلى التيارات التجديدية فى الأدب التى حمل لواءها أبو نواس وأبو تمام وغيرهما من الشعراء المحدثين ، الذين زخر شعرهم بصور تجديدية مثيرة . ولذلك ينفر بديع الزمان من الانتحال ويعده نوعا من السخف ؛ لأن فيه مسخاً لشخصية المبدع ، وإلغاء لدوره ؛ وكأنه يوجه انتقاده إلى الذين يدعون أن الشعر ليس موهبة ذاتية تتفاعل من الإنسان وتكوينه ، وإنما هى قوى خارجية ، تجعل الشاعر فى دور الوراق الذى تملى عليه الكتب . أو فى منزلة الشحاذ الذى يعيش على حساب الآخرين ، وهى غاية فى الازدراء والسخرية .

وربما اتضح لنا التصور العام لمفهوم شياطين الشعراء من حيث تنوع المواقف الإدراكية والغايات الطارئة عبر العصور . غير أن ثمة بعض الافتراضات التى يمكن ملاحظتها على مستوى آخر ، بناء على ما تحتمله النصوص من تفسيرات ورموز تعطينا الحق فى تشكيل العلاقات الممكنة للنظر إلى المفهوم من زوايا متعددة . فقد مر بنا سابقا فى أثناء الحديث عن موقف المعرى من هذه القصيدة أنه ربما كان يرمى إلى أن الشيطان رمز للموهبة الإبداعية التى تتفاعل مع الشاعر وتسيطر على نفسيته فيمتزج بها ويذوب فى ثناياها كما يذوب الشيطان فى دم الإنسان . وقد عبر الحجاج بن يوسف عن ذلك حينما تلقى خطابا شديدا من سليمان بن عبد الملك فرد عليه قائلاً : « أعرف أنك كتبت إلى والشيطان بين كتفيك »(٧١) ، فرمز الحجاج لغضب سليمان بن عبد الملك وتأجج حماسته وعاطفته بالشيطان ، أو لعله أراد الفكرة التى سيطرت عليه حينما أزمع حل هذا الأمر . والعرب تقول « والله لأضربنه حتى أنزع من رأسه شيطانه »(٧٢) ، أى ما نوى الإقدام عليه أو فكر فيه . والشاعر يبنى إبداعه على التفكير كما هو معروف . ومن ذلك أيضا ما صرح به جرير حينما اتفق مع الفرزدق فى بيتين دون أن يعلم أحدهما عن الآخر ، فقال لمن سأله عن ذلك « أو ما علمتم أن شيطاننا واحد »(٧٣) ؛ أى أن كلا منا يحمل موهبة متدفقة تؤهله إلى قول مثل هذين البيتين(٧٤) . وكثيرا ما يرمز للموهبة الإبداعية

بالشيطان عند الشعراء المحدثين الذين وظفوا هذه الظاهرة توظيفا أسطوريا رائعا . يقول الدكتور نذير العظمة من قصيدته « عنيزة والحلم » :

بينما الجمعة جئنا على باب عنيزة
حلت شيطاني فيها لكزته الريح لكزا
في دمي في خافقي في جسدي ينتشر أزه
كلما داعبته يقفز في وجهي قفزة[75]

وربما يعود الربط بين الشيطان والشعر إلى أن كلا منهما طريق للغواية ، استنادا على بعض الآيات والأحاديث التي تحدثت عنها ، خصوصا بعد نزول القرآن الكريم ، فأصبح الشيطان رمزا للغواية[76] ، وكذلك الشعراء يتبعهم الغاوون[77] . فقد قال الرسول ﷺ عن أحد الشعراء : « خذوا الشيطان ! لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلىء شعرا »[78] . وربما يفسر لنا هذا الحديث المقصود بالزهومة والنتانة التي تقدم إلى الشاعر على شكل لبن يشربه من يد الجني كي يصبح شاعرا مبدعا ، أو أن هذه الزهومة كناية عن المشقة والصعوبة التي يعانيها المبدع في إخراج القصيدة الجيدة ، لا سيما أن العرب تحدثوا كثيرا عن معاناة الشعراء واحترافهم في سبيل بيت يكملون به القصيدة ، أو كلمة يتمون بها البيت . قال الفرزدق : « لربما نزع ضرس أيسر علي من أن أقول بيت شعر »[79] ويقودنا هذا إلى الحديث عن نظرة الأدباء والنقاد إلى الموهبة الإبداعية في إطار الصنعة الشعرية التي تقوم على التوليد والاختراع ، وتكون موضع التقدير والاحترام عند المتلقي . ولا أدل على ذلك من حديثهم عن بواعث الشعر ، والحوافز النفسية التي تثير قريحة الشاعر ، مثل الطرب ، والشوق ، والمناظر الخلابة ، واختيار الأوقات المناسبة لإنشائه ، مثل « وقت السحر ؛ وذلك أن النفس قد أخذت حقها من الراحة ، وقسطها من النوم »[80] ، وبينوا أن الشعر نتاج العقول المتقدة ، التي تشبه السحاب المتواصل ، فكلما انقشعت منه واحدة تلتها الأخرى . يقول أبو تمام :

ولكنه صوب العقول إذا انجلت
سحائب منه أعقبت بسحائب[81]

فهنا الشعر جهد وصنعة وابتكار ، تتفاوت وفقا لها أقدار الشعراء ومكانتهم ؛ فبقدر ما يبذله الشاعر من جهد ومعاناة في إبداع القصيدة ، يكون ما يحوزه من إعجاب وتفوق في نفوس الجماهير . وهذا يتنافى تماماً مع فكرة الاستسلام لتلقائية الشعر ، أو الإذعان لقوى خارجية عن ذات الشاعر . قال ذو الرمة :

وشعر قد أرقت له غريب
أجنبه المساند والمحالا
فبت أقيمه وأقد منه
قوافي لا أعد لها مثالا
غرائب قد عرفن بكل أرض
من الآفاق تفتعل افتعالا[82]

وأهم ما يمكن قوله في نهاية هذا البحث أن في قضية شياطين الشعراء مجالا واسعا ومساحة رحبة لمناقشة بعض الآراء المهمة والملاحظات النقدية القيمة التي تجعلنا في مواجهات مباشرة مع الشعر والشعراء ؛ وبذلك نتجاوز دور الطرفة والمتعة إلى هدف أعمق وفاعلية أقوى ، تباشر بعض الزوايا الحية في نقدنا العربي القديم والحديث . فعلى سبيل المثال قد تخدم هذه الظاهرة بعض النقاد المحدثين الذين يؤمنون بموت المؤلف أو إلغاء دوره بعد أن يبدع النص ؛ فما دام الجني أو الشيطان الذي يلقي الشعر على لسان الشاعر غير معروف إذن فالمؤلف مجهول أو ميت على حد تعبير « رولان بارت »[83] وغيره ، ويبقى التعامل المجرد مع النص . وإني وإن كنت لا أؤمن بهذه الفكرة في شكلها المطلق فإني لا أؤيد كذلك الاهتمام بالمبدع على نحو يفوق الاهتمام بالنص ذاته ، الذي منح مبدعه هذا الاهتمام وهذه القيمة .

ويلاحظ أن هذه القضية تتخطى عالم الشعر إلى فن الغناء والطرب والموسيقى ، ولكني آثرت ألا أخوض في هذا الميدان كي لا أشتت الآراء وأبعثر النقاش ، وإن كنت لا أرى أن هناك شيئا جديدا يمكن إضافته في هذا الجانب بيد أن ذلك رهين بالبحث والاستقصاء لمن أراد .



الهوامش

١ ـ التفسير النفسي للأدب ٤٥ .

٢ ـ The Unconscious in Life and Art. Chap. VI Symbolism. pp. 179-180.

٣ ـ A Study of Genius. p. 1.

٤ ـ The Origin of the Sense of Beauty. p. 244.

٥ ـ Suggestion and Auto Suggestion. p. 109.

٦ ـ How the Mind Works. p. 273.

٧ ـ التفسير النفسي للأدب ٣١.

٨ ـ شياطين الشعراء ٤٤.

٩ ـ أساطير الحب والجمال عند اليونان ١/٢١.

١٠ ـ شياطين الشعراء ١٠٨ ـ ١١٠.

١١ ـ الإبانة ٢٠٣.

١٢ ـ النقد الأدبي الحديث ٣٠

١٣ ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ٤٤.

١٤ ـ شياطين الشعراء ١١٢.

١٥ ـ الفن والمجتمع في التاريخ ١/٣٤

١٦ ـ المصدر نفسه .

١٧ ـ العصر الجاهلي ١٩٧.

١٨ ـ مجلة فصول . المجلد السادس العدد الرابع ، ص ٣٠ "جدلية الجنون والإبداع".

١٩ ـ الحيوان ٦/١٦١ ـ ٢٤٦.

٢٠ ـ انظر: جمهرة أشعار العرب ٤٧ ـ ٦٣.

٢١ ـ ثمار القلوب ٧٠ .

٢٢ ـ انظر: جمهرة أشعار العرب ٥٠ .

٢٣ ـ الديوان ١/٥٢٠ .

٢٤ ـ انظر: جمهرة أشعار العرب ٥٢ ـ ٥٣.

٢٥ ـ الحياة الأدبية ١٧٦ .

٢٦ ـ سورة الأنعام ، آية ١٠٠ .

٢٧ ـ سورة النساء ، آية ٧٦.

٢٨ ضحى الإسلام ١١٥.

٢٩ ـ شروح سقط الزند ٢/٩١٧.

٣٠ ـ الأغاني ٢٣/٤٠٥ ـ ٤٠٦ . ومن الملاحظ أن أمثال تلك الاعتقادات كانت سائدة إلى وقت قريب عند شعراء الشعر النبطي في الجزيرة العربية ، فيزعمون أن الشاعر يلازمه شيطان يساعده على قول الشعر ، وكذلك يروون القصص نفسها التي تتصل بالجن والشعر في المنام ، ويطلقون عليها (السقوا) .

٣١ ـ الخصائص ١/٢١٧.

٣٢ ـ الحيوان ٦/٢٢٩.

٣٣ ـ الأغاني ٨/٣٠ .

٣٤ ـ المصدر نفسه ٢٠/٩٤.

٣٥ ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ٢٤٥ .

٣٦ ـ البيان والتبيين ١/٦٥.

٣٧ ـ يقول جرجي زيدان : « ولم يلتفت المحدثون من الشعراء بعد بشار لأمر هؤلاء الشياطين إلا ما يجيء لهم من سبيل الفكاهة والنادرة » انظر: تاريخ آداب اللغة العربية ٣/٥١ ـ ٥٢ .

٣٨ ـ شياطين الشعراء ١٠٠ .

٣٩ ـ بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ٤/٢٤٩ .

٤٠ ـ شياطين الشعراء ٦٤ .

٤١ ـ الموشح ١٥٤ .

٤٢ ـ الحيوان ٦/٢٢٥ ـ ٢٢٩ .

٤٣ ـ الفصل في الملل والأهواء والنحل ٥/١٢ .

٤٤ ـ رسائل أبي العلاء المعري ١٠٨ ـ ١٠٩ .

٤٥ ـ اللزوميات ٢/١٦٧ .

٤٦ ـ انظر: الأغاني ١٦/٣٤٨ .

٤٧ ـ المصدر نفسه ٧/٢٣٢ .

٤٨ ـ قائل هذا البيت يوسف القرضاوي من قصيدة طويلة بعنوان « ملحمة الابتلاء » ، ذكرت في ديوانه « نفحات ولفحات » ص ٤٥ ولكن البيت سقط من القصيدة ولا أدري لماذا . وقد رواه لي محمود الشهابي الذي سمعه من المؤلف شخصيا .

٤٩ ـ لازالت هذه الكلمة تستخدم بهذا المعنى عند قبائل الحجاز ؛ فالرجل الذي يهذي يقال عنه « هدرش » .

٥٠ ـ يقصد كتاب « أشعار تنسب إلى الجن » لأبي عبيد المرزباني انظر الموشح ٧ .

٥١ ـ رسالة الغفران ١٢١ .

٥٢ ـ المصدر نفسه ١٢١ .

٥٣ ـ المصدر نفسه ١٢٧ .

٥٤ ـ لقد أطلق ابن شهيد على هذه الرسالة « شجرة الفكاهة » ، دلالة على السخرية ؛ ولكن الذين جاءوا بعده سموها رسالة « التوابع والزوابع » . انظر جذوة المقتبس ٢٧٤ .

٥٥ ـ انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ١/١/٢٤٥ .

٥٦ ـ المصدر نفسه ١/١/٢٤٥ ـ ٣٠٥ .

٥٧ ـ المصدر نفسه ١/١/٢٩٦ ـ ٣٠١ .

٥٩ ـ الموازنة ١/٤ .

٦٠ ـ الديوان ٦١٨ .

٦١ ـ في كل ما سبق انظر: رسالة التوابع والزوابع ٨٧ ـ ١٥٢ .

٦٢ ـ مقامات البديع ٢٣٠ .

٦٣ ـ ذكرت هذه الأبيات في الحيوان ٦/٢٢٩ وفي الخصائص ١/٢١٧ ما عدا البيت الأخير . ويبدو أنه من إنشاء بديع الزمان نفسه ؛ لأن المراجع لم تذكره ضمن الأبيات .

٦٤ ـ الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ١١ .

٦٥ ـ انظر : مقامات البديع ١٩٠ .

٦٦ ـ شرح ديوان جرير ٤٩٠ .

٦٧ ـ لم أعثر على هذا البيت في ديوان أبي نواس ، فلعله من الأشعار التي سقطت من المجموعات الشعرية القديمة .

٦٨ ـ مقامات البديع ١٩٠ .

٦٩ ـ المصدر نفسه ١٩١ .

٧٠ ـ لقد أثارت قضية النظر إلى النص من الناحية الفنية أو النظر إليه من حيث الموضوع كثيرا من النقاش والجدل بين النقاد والأدباء منذ القدم ، وخاصة حينما اختلفوا حول شعر أبي نواس وغيره . وتمخض عن ذلك قضية المقياس الخلقي في الشعر .

٧١ ـ العقد الفريد ٣/٢٥٠ .

٧٢ ـ الحيوان ٦/١٨٤ .

٧٣ ـ الأغاني ٨/٣٢ .

٧٤ ـ ومما يدل على أن الشيطان بمعنى الموهبة أو القريحة الشعرية ما ورد في رواية الجاحظ : « أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول في كل ساعة قصيدة وأنت تقرضها في كل شهر ، فلم ذلك ؟ فقال : لأني لا أقبل من شيطاني مثل الذي تقبله من شيطانك » . البيان والتبيين ١/١٥٠ .

٧٥ ـ « ميراث الإلهام وإلهام الميراث » جريدة الرياض السعودية ، العدد ٧٩٧٠ .
٧٦ ـ سورة ص ، آية ٨١ .
٧٧ ـ سورة الشعراء ، آية ٢٢٣ .
٧٨ ـ تفسير ابن كثير ، ٣/٣٥٣ .
٧٩ ـ البيان والتبيين ، ١/١٣٠ .
٨٠ ـ شياطين الشعراء ، ٢٧٧ .
٨١ ـ الديوان ، ٤٣ .
٨٢ ـ الديوان ٣/١٥٣٢ ـ ١٥٣٣ .
٨٣ ـ انظر:

Barthes, R.: The Pleasure of the Text.

المراجع والمصادر

١ ـ عربية أو مترجمة :

ـ أحمد ، محمد خلف الله ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ـ دار العلوم ، الرياض ط ٣ ، ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤ م .
ـ إسماعيل ، عز الدين ـ التفسير النفسي للأدب ـ دار العودة ودار الثقافة بيروت ١٩٧٣ م .
ـ الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين ـ الأغاني ـ دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٥ م .
ـ الألوسي ، السيد محمد شكري ـ بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ـ الرحمانية ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٢٤ م .
ـ الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر ـ الموازنة ـ تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، ١٣٩٢ هـ ـ ١٩٧٢ م .
ـ أمين ، أحمد ـ ضحى الإسلام ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ط ١٠ بدون تاريخ .
ـ بدوي ، عبد الرحمن ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي . دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ م .
ـ ابن بسام ، أبو الحسن علي ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ـ تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ م .
ـ البستاني ، بطرس ـ شرح رسالة التوابع والزوابع ـ دار صادر ، بيروت ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م .
ـ البستاني ، سليمان ـ الإلياذة ـ الهلال مصر ١٩٠٤ .
ـ البستاني ، كرم ـ شرح ديوان جرير ـ دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون تاريخ .
ـ أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي ـ الديوان ـ شرح وتعليق شاهين عطية . دار صعب ، بيروت ، بدون تاريخ .
ـ ثابت ، حسان بن ـ الديوان ـ تحقيق وليد عرفات ، بيروت ١٩٧٤ م .
ـ الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد ـ ثمار القلوب ـ تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، دار نهضة مصر ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٥ م .
ـ الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ١ ـ البيان والتبيين ـ تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي بمصر ، ط ٤ ، ١٣٩٥ هـ ١٩٧٥ م .
٢ ـ الحيوان ـ تحقيق عبد السلام هارون . مصطفى البابي الحلبي ، مصر ط ٢ ١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥ م .
ـ ابن جني ، أبو الفتح عثمان ـ الخصائص ـ تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ١٣٧٢ هـ ـ ١٩٥٢ م .
ـ ابن حزم ، أبو محمد علي بن أحمد ـ الفصل في الملل والأهواء والنحل ـ المطبعة الأدبية ١٣٢٠ هـ .
ـ حميدة ، عبد الرزاق ـ شياطين الشعراء ـ مكتبة الأنجلو ، مصر ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦ م .
ـ الحميدي ، أبو عبد الله محمد بن فتوح ـ جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ١٩٦٦ م .
ـ خشبة ، دريني ـ أساطير الحب والجمال عند اليونان ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ م .
ـ خفاجي ، محمد عبد المنعم ـ الحياة الأدبية ـ مصر ١٩٤٩ م .
ـ ذو الرمة ، غيلان بن عقبة ـ الديوان ـ تحقيق عبد القدوس أبو صالح ـ مؤسسة الإيمان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م .
ـ زيدان ، جرجي ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ الهلال مصر ط ٣ ، ١٩٣٦ م .
ـ ضيف ، شوقي ـ العصر الجاهلي ـ دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٦٠ م .
ـ ابن عبد ربه ، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد ـ العقد الفريد ـ المطبعة الجمالية بمصر ١٩١٣ م .
ـ القرشي ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ـ جمهرة أشعار العرب ـ تحقيق علي محمد البجاوي . من فرائد التراث العربي ـ بيروت ، بدون تاريخ .
ـ القرضاوي ، يوسف ـ نفحات ولفحات ـ دار الوفاء للطباعة والنشر ، مصر ط ٢ ، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨ .
ـ الكيلاني ، كامل ـ رسائل أبي العلاء المعري ـ المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٨٥ .
ـ كليطو ، عبد الفتاح ـ الغائب : دراسة في مقامة للحريري ـ المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
ـ المرزباني ، أبو عبيد الله محمد بن عمران ـ الموشح ـ المطبعة السلفية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م .
ـ المعري ، أبو العلاء :
١ ـ رسالة الغفران ـ تحقيق محمد عزت نصر الله دار المعارف بيروت ١٩٦٨ م .
٢ ـ شروح سقط الزند ـ تحقيق مصطفى السقا وآخرين . الدار القومية ـ القاهرة ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٤ م .
٣ ـ اللزوميات ـ تحقيق جماعة من الأخصائيين . دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦ م .
ـ أبو نواس ، الحسن بن هانىء ـ الديوان ـ تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ١٣٧٢ هـ ـ ١٩٥٣ م .
ـ هاوزر ، أرنولد ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٩ م .
ـ هلال ، محمد غنيمي ـ النقد الأدبي الحديث ـ دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ١٩٧٣ م .
ـ الهمذاني ، بديع الزمان ـ مقامات البديع ـ شرح الشيخ محمد عبده ، بيروت ١٩٠٨ م .

٢ ــ باللغة الانجليزية :

- Baudouin, C. **Suggestion and Auto Suggestion**, 1920, Notwood Edn/ Educational Service.

- Barthes, R. **The Pleasure of the Text** (Trans. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1975.

- Clay, F. **The Origin of the Sense of Beauty**, London: J. Murray, 1917.

- Cryil Burt. **How the Mind Works** (2nd ed., London), 1945.

- Dallas Kenmare. **A Study of Genius**, 1960.

- Herbert, S. **The Unconscious in Life and Art**. Isted, London. 1932.

٣ ــ الدوريات :

ــ مجلة «فصول» المجلد السادس . العدد الرابع ١٩٨٦م الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة مقال : ــ جدلية الجنون والإبداع . يحيى الرخاوي .

ــ جريدة «الرياض» السعودية . العدد ٧٩٧٠ تاريخ ٢٤ / ٩ / ١٤١٠ هـ . ١٩ / ٤ / ١٩٩٠ مقال : ميراث الإلهام وإلهام الميراث ــ للدكتور نذير العظمة .



في صلة الشعر بالسحر

مبروك المناعي

« اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول »

الجاحظ

هذه محاولة اقتراب من سرّ الشعر ، تيمّم المجال الشعريّ العربي ، وتنطلق من افتراضين اثنين : افتراض تاريخي ، مؤداه أن الشعر قد يكون متحدرا من السحر نابعا منه ، وافتراض « أونطولوجيّ » ، إجماله أنّ الصّلة بين الشعر والسحر - إن ثبتت - قد تكون قائمة أيضا في طبيعة العملين ؛ أي أن بين الظاهرتين تقاطعا مثيرا ، قد يكون ما في الشعر من سحر ، وما في السحر من شعر .

وإنّ هدف هذا البحث أن يبين - بالإضافة إلى تاريخية العلاقة - هل السحر بُعدٌ في الشعر ؟ أم أن الشعر بعد في السحر ؟ أم أن كلا الأمرين موجود ؟ وقد قادنا إلى إنجاز هذا العمل أن قراءة النص الشعرى والنص النقدى الجيدين تقف بالشعر على أعتاب السحر ، وأن قراءة النصّ الإثنولوجي والأنثروبولوجي الجيّدين تصل بالسحر إلى تخوم الشّعر ؛ فأردنا أن نمضي بين هذا وذاك خطوة واحدة .

على أنه لفت انتباهنا - ونحن ننظر في الموضوع نظرا أول - ما ينقله الشعر العربي من ملامح الممارسة السحريّة العربية القديمة ، ككيّهم - إذا أصاب إبلهم العُرّ والجَرَب - السّليمَ منها ليذهب العر عن السقيم ، وكتعليقهم الحلي والجلاجل على السليم ليفيق ، وكفقئهم عينَ الفحل إذا بلغت إبل أحدهم ألفا ، لدفع الغارة والعين ، وكإيقادهم خلف المسافر الذى لا يحبّون رجوعه نارا ، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء (يقولون إنّ الجنّ تركب الثيران فتصد البقر عن الشراب) ، وكحذف الصبيّ منهم سنّه ، إذا سقطت ، في عين الشمس وقوله : أبدليني بها أحسن منها ، وكعقدهم السّلعَ والعُشر في أذناب الثيران ، وإصعادهم إياها وهي على تلك الحالة ، في جبل يستسقون بها السّماء[1] . . .

غير أننا استضعفنا هذه الصّلة ، ورأينا ألا نغتر بها ؛ فهي صلة من مجال المضمون ليست لها بالشعر - بما هو ممارسة - علاقة مجدية جدا . ولن نغتر كذلك بقول البلاغة عن الشّعر إنه السحر أو شبهه ؛ فقول ابن طباطبا : « إذا ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ (. . .) مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السّحر ، وأخفى دبيبا من الرُّقَى . . . »[2] - قولٌ واقع موقعا جماليا . وليس يهمنا كثيرا قولُ النقد الحديث أيضا عن الشعر إنّ غايته التأثير ؛

والبداية الأولى للتأثير هى تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقى من ناحية ، ويبدهه من ناحية أخرى ؛ وذلك يتم بضرب بارع من الصياغة ، ينطوى على قدر من التمويه ، تتخذ منه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول[3] . . . لا يهمنا هذا الكلام كثيرا لأنه يفسر الظاهرة تفسيرا جماليا أيضاً ؛ وهو لذلك تقدير خارجى للشعر .

ولكن يهمنا كثيرا قول الشعر عن نفسه إنه سحر ؛ لأنه قول صادر عن منبر مختلف ، ونابع من داخل التجربة الشعرية ذاتها ؛ فهو لذلك ، فى رأينا ، أبعد مدى وأعمق دلالة ، فبيت أبى نواس[4] :

« ومـا زلـت بـالأشـعـار مـن كـلّ جـانـب
ألـيـنـهـا ، والـشـعـرُ مـن عُـقـدِ الـسـحـرِ »

يكتسى عندنا أهمية بالغة ، لكونه قد أفضت فيه ، وبه ، التجربة الشعرية ذاتها إلى الممارسة السحرية ، وانفتحت فيه ، وبه ، على حرم السحر وأسراره وعجائبيته كوة سرعان ما أوصدت ؛ فقد قال أبو نواس فى بيته هذا ما لم نفهم منه إلا السطح ، وما لم ندرك منه إلا القشرة دون اللب ؛ وما إن أردنا تقريبه لأنفسنا وجب علينا أن نسلك إليه مسالك وعرة متشعبة ، سنبدأ بأسهلها علينا وهو اللغة : فـ (شعُر) و (شعَر) يدلان فى العربية على « العلم والفطنة » ، كما تدل (شاعر) على « من يشعر مالاً يشعر غيره ، أى يعلم »[5] . وقد ورد (شعُر) فى القرآن بمعنى المعرفة بواسطة الحدس ، والتوقع والتنبؤ ، و (الشاعر) بمعنى العارف بطريق الإلهام[6] . على أن بروكلمان ذهب فى تدقيق هذا المعنى إلى أن الشاعر عالم « لا بمعنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية »[7] .

وإن مصادرنا لضنينة بما من شأنه أن يحط من قدر السحر عند عرب ما قبل الإسلام ؛ فلقد كان ـ على ما يبدو ـ مهارة مباحة وممارسة غير محظورة . وقد عثرنا فى « اللسان » على إشارة تمتدح السحر وتزكيه ، منسوبة ـ على وجه الشهرة ـ إلى بنى إسرائيل ، غير أنها قد تنطبق فى رأينا ، على الجاهليين وسائر شعوب الشرق القديم . يقول ابن منظور : « وقوله تعالى : يا أيها الساحر ادعُ لنا ربك بما عهد عندك إنا لمهتدون ، يقول القائل : كيف قالوا لموسى : يا أيها الساحر وهم يزعمون أنهم مهتدون ؟ والجواب فى ذلك أن الساحر عندهم كان نعتا محمودا ، والسحر كان علما مرغوبا فيه (. . .) ولم يكن السحر عندهم كفرا ولا كان مما يتعايرون به ، ولذلك قالوا له : يا أيها الساحر ! والساحر : العالم »[8] .

يجمع بين الشعر والسحر إذن معنى لغوى أول هو العلم والفطنة والحكمة ، وهو معنى قد يرجع إلى الإمكانات والقدرات الذهنية والوجدانية الخاصة بالشاعر والساحر ، وإلى الاستعداد الفطرى والتميز عن الغير بموهبة أو فضل من ذكاء أو حس .

على أن التقارب ـ فى الأصل اللغوى ـ بين الشعر والسحر ربما كان أوضح وأكثر جلاء فى لغات أخرى : فكلمة (Poésie) من اللاتينية (Poesis) واليونانية (Poïêsis) التى تعنى « الخلق » ؛ وكلمة (Charme) متحدرة من الأصل اللاتينى (Carmen) ، الذى يعنى « الكلام السحرى » ؛ و (Enchanter) من الفعل اللاتينى (Incantare) ، الذى يعطى (Incantation) ، أى التعزيم ؛ وهو استنفار الأرواح باستخدام عبارات سحرية ، كما يعنى الخلب والسحر جملة .

ويلتقى الشعر بالسحر مفهومياً ـ فى التصور العربى القديم ـ فى التمويه والتخييل والخدعة ؛ فالشعر يُرى الباطل فى صورة الحق ، ويخيل الشىء على غير حقيقته ؛ وهو « يبلغ من ثنائه أنه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله ، ثم يذمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر ، فكأنه قد سحر السامعين بذلك »[9] . يقول ابن الخطيب[10] : « ولما كان السحر قوة ظهرت للنفوس أفعالها ، واختلفت بحسب الوارد أحوالها ، فترى لها فى صورتها الحقيقة خيالها ، ويبتدى فى حالة الواجب محالها ، وكان الشعر يملك مقادها ويغلب عادتها ، وينقل هيئتها ويسهل بعد الاستصعاب خبيتها ، ويحملها فى قده على الشىء وضده ـ تفطن لهذا المعنى من يعنى بسر الكلام بما يعنى ، فقال :

فى زخـرف الـقـول تـزيـين لـبـاطـلـه
والحـق قـد يـعـتـريـه سـوء تـعـبـير
تـقـول هـذا مُجـاج الـنـحـل تمـدحـه
وإن ذممـت فـقـل : قـىء الـزنـابـير
مـدح وذم وعـين الـشـىء واحـدة
إن الـبـيـان يُـرى الـظـلـماء كـالـنـور » .

وقد وجد البلاغيون فى بعض الأحاديث المنسوبة إلى الرسول ﷺ ما به شرعوا للعلاقة بين البيان والسحر ، وجعلوهما بمعنى ، فى خبر معروف تناقله بعضهم عن بعض . قال النبى ﷺ : « إن من البيان لسحراً وإن من الشعر لحكماً (. . .) فقرن البيان بالسحر ، فصاحة منه ﷺ ، وجعل من الشعر حكما ؛ لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن ، للطافته وحيلة صاحبه ؛ وكذلك البيان (. . .) وقال رؤبة :

« لـقـد خـشـيـتُ أن تـكـون سـاحـرًا
راويـة مـرًّا ومـرًّا شـاعـرًا » .

فقرن الشعر أيضا بالسحر لتلك العلة »[11] . وقالوا فى تعريف الاستعارة ـ وهى أخص خصائص الشعر ـ إنها « نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره »[12] ؛ وهو تعريف يلتقى تماما مع تعريف السحر فى « لسان العرب » . « قال الأزهرى : وأصل السحر صرفُ الشىء عن حقيقته إلى غيره ؛ فكأن الساحر لما أرى الباطل فى صورة الحق ، وخيل الشىء على غير حقيقته ، قد سحر الشىء عن وجهه ، أى صرفه »[13] .

ويلتقى الشعر بالسحر فيما يحدثه كلاهما فى متلقيه من البهت الناجم عن انخداع العقل بالتخييل ، وهو ما سماه ابن منظور ـ فى معرض حديثه عن السحر ـ « الأخذة التى تأخذ العين حتى يُظن أن الأمر كما يرى »[14] . وهذا المعنى يلتقى ، من جهة أخرى ، مع قول لعبد الله

التّستري عن المعرفة الصّوفية : « المعرفة غايتها شيئان : الدّهَشُ والحيرة »[15] . والملاحظ أنّ التخييل في حد ذاته عملية سحرية ، كما أن السّحر عمليّة تخييليّة . « وقد قيل حقا لئن كان كل سحر خيالا ، إن كلّ عملية تخيل إنّما هي عمليّة سحرية »[16] .

ويرتد السحر إلى ثنائية الخير والشر : السحر النافع والسحر الضار « السحر » الأبيض » والسحر « الأسود » ؛ السحر « الحلال » والسحر « الحرام » ، كما يرتد الشعر - في المجال العربي الذي يهمنا ، وفي التصور التقليدي على الأقل - إلى ثنائية المدح والذم .

والشعر عمل فردي ؛ وكذا السحر ؛ فهو - على عكس الدين مثلا - عقيدة وممارسة لا تدخل ضمن الطقوس الجماعية المنظّمة[17] .

والسّحر ، من ناحية أخرى ، سحران : سحر « الحركة » وسحر « الكلمة » ؛ والنوع الثاني هو الذي يهمّنا بدرجة أولى في هذا المقام ، على الرغم من إدراكنا التام لمكانة الحركة في الحال الشعرية والإنشاء الشّعري على السّواء . على أنّه يبدو أنّ السّحر ، عند العرب ، ارتبط بالكلام أكثر ممّا ارتبط بالحركة :

« فكأن تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا »[18] .

فخصوصية الفنّ العربي الأولى أنّه فنّ لفظي في الأساس . قال أبو حيان التوحيدي : « وكان وُلوعهم بالكلام أشد من ولوعهم بكل شيء ، وكل ولوع كان لهم بعد الكلام فإنّما كان بالكلام »[19] . والملاحظ أنّ لسحر الكلمة أشكالا رئيسية ثلاثة هي « التعزيم » ، و « الدّعاء » ، و « اللّعن » ؛ وهي أمور ستتبيّن أهميّتها فيما يتلو من هذا البحث . غير أننا نحب أن نؤكّد منذ البداية أنّه إذا كان للفنون « الصوتية » أو فنون القول بعامّة - والشّعر رأسها - صلة بالسّحر فهي صلة بسحر الكلمة ذاتها . ولعل أهمّ جامع بين الشّعر والسّحر في هذا الصدد موقف كليهما من « الكلمة » ؛ فهي فيهما معاً محل اعتقاد ؛ وهي مفتاح ألغاز الكون وطلاسمه ومُغْلقاته ؛ وهي الأداة الأولى التي واجه بها الإنسان الطبيعة كي يعيش ، وأولى المظاهر التي عبر بواسطتها عن وجوده فيها . وقد بيّن روسو Rousseau[20] أنّ الكلام ، بوصفه أولى المؤسسات الاجتماعية ، مدين في تشكله للعوامل الطبيعية ، وأن الدّوافع الأولى على انبثاقه كانت دوافع الرّغبة والرّهبة .

لقد حاول الإنسان القديم ، في تدبير عيشه من الطبيعة والانتفاع بها وإخضاعها لحاجته ودفع شرورها ومخاوفها ، أن يتحكم فيها ، وكان أعزل إلا من الكلام فتكلم « عليها » . وهكذا رأى الإنسان الأول في الكلمة « أول قوّة حية يستطيع أن يدفع بها أذى الطبيعة (الناطقة والصامتة) ، وأن يعيش معها في انسجام »[21] ، واعتقد ، في المرحلة الإحيائية ، أنّ لكلّ شيء فيها روحا كامنة حاول أن يستميلها ويستخدمها ويتحكّم فيها بالكلمة أيضا ، فكان أول مظاهر التّعزيم . « والكلمة الملفوظة لفظا مُهيبا استطاعت (. . .) أن تضمن للإنسان البدائي التحصيل على التأثير المقصود بواسطة قواه الخاصّة لا غير . وبهذه الطريقة ساعد فنّ البلاغة القديم على خدمة السّحر »[22] . وقد بيّنت البحوث الحديثة المتعلّقة بالسّحر أن الطقوس « المولّدة » كانت دائما طقوسا شفاهيّة ، وأنّ سحر الكلمة سابق لسحر الحركة ؛ لأنّ الكلمة هي الفكرة الحيّة الساخنة الظافرة ؛ فنحن إنّما نختبر أقوالنا باليد ، والعلم صموت لأنه عامل ؛ وإذا كانت اليد عضو الفكر النّاقد فالصّوت عضو الفكر الخالق . . . والخطوة الأولى للإعجاز أن ننسى أنّ لنا يدين[23] . فالإنسان الأول كلّم كلّ شيء ، واعتقد أن لكلّ شيء سمعا ؛ وقد يكون عمم ما لاحظه من قدرة كلامه على الفعل المفزع في الحيوان أو في غيره من الإنسان على جميع الكائنات والظواهر الطبيعيّة ، فحصل له الاعتقاد في قدرة الكلمة على الفعل في المادّة ، وعلى « استنفار كينونة الأشياء وإجبارها على الطّاعة »[24] . وعندما بدأ العمل استخدم الكلام بصورة موازية له ، يدعمه ويقويه ، ويضمن له نجاحه . وكان « يتخير الكلمة المناسبة للتأثير في الطبيعة ، ولا يستخدم ما من شأنه أن يثيرها ضدّه »[25] ، أو يؤلّبها عليه . ولعله يصعب - في الأطوار الأولى من حياة الإنسان التي سبقت البداوة - الفصل - في أنشطة الصّيد الأولى وتأنيس الحيوان - بين الفعل والقول ، وبين قدرة الفعل وقدرة القول ، وإنجاز الفعل وإنجاز القول . ولكنّ المهمّ أنّ للقول في جميع هذه الأنشطة دورا أساسيا ؛ فهو يُستخدم رُقًى وتعاويذ تكمّل العمل أو يكمّلها العمل .

والاعتقاد في أنّ الكلمة أداة خلق اعتقاد عامّ في الشعوب القديمة ، عكسته جميع الكتب السّماوية . وفكرة إمكان الخلق بالقول فكرة « قُوّانية » ، عند الإنسان القديم ؛ فالكلمة أصل كل شيء ومبدؤه ، والله - وهو القوة الخالقة مطلقا - إنما هو كلمة : « في البدء كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله »[26] . هذه أولى آيات « العهد الجديد » . وفي القرآن أن الخلق يكون بالكلمة : « إنما أمْرُهُ إذا أراد شيئاً أنْ يقول له كُنْ فيكون »[27] ، وأن التغيير ، سواء بالتّحسين أو بالمسخ ، يقع بالكلام أيضا : « فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين »[28] . فالمنطق إذن هو الاعتقاد المشترك - الظاهر أو الضمني - بأنه بالكلمة يتم خلق أو يغير خلق أو يمحى خلق : « وإنّ مجرّد فكرة الخلق ، والخلق بالكلمة (. . .) لهو إعلاء « منقوص لفكرة سحريّة (. . .) والقدرة الخلاقة وهم طفوليّ يرفعه السّحر إلى أعلى المراتب ، والإله الخالق ساحر عظيم »[29] .

ولقد بين المستشرق أ . دوتّ[30] (E . Doutte) أنّ ملاك قيمة الألفاظ متأتٍّ - عند العرب بخاصّة - من المكانة العجيبة التي أولوها « للنَّفس » ؛ فالنَّفس أصل الحياة وجوهرها ، وهو إذا ما شُخِّصَ كان الرّوح . وقرّب هذا الباحث بين « النَّفس » و « النَّفَس » وجعلهما بمعنى ، كما قرّب بينهما وبين « النَّفْث » ، وهو يعني النَّفَس والوحي الشعريّ معا ، وعلّق تعليقا طيّبا على عبارة « النَّفَس الشعري » ، واعتبر أنّ الكلمة إنْ هي إلاّ النَّفَسُ وقد صار صوتا فاتّخذ شكلا أكثر تجسّما وتبلورا ، وبات مشيرا لصورة ما ؛ ومن هنا جاءت قوتها السّحريّة ؛ فهي تجرح كمدية . وهذا تصوّرٌ حافظ الإسلام عليه فعد اللّعن أمرا ماديا أو كالماديّ ، وأشبه الدّعاءُ على شخص ما رمية ترميه أو قذيفة تقذفه ، وبات من الطبيعي البحث عن دعم هذه القوّة السحريّة عن طريق رفع العقيرة بالكلمة أو تكرارها ، وتمديد مرادفاتها وجناساتها وأسجاعها . ومن هنا جاءت - في التّعازيم - تلك السّلاسل الطوال المتشابهات ؛ وربّما كان هذا - على مايبدو - أصل القوافي . « وإن

تعداد الألفاظ عن طريق التكرار والجناسات (. . .) مرده الرّغبة فى أن تُستنفد من اللفظ كامل القوّة السّحرية التى تكمن فيه »[٣١] .

ولعلّ من نتائج الاعتقاد فى القدرة السّحرية للكلمة تشخيص الكلمة فى ذاتها وإحيائها ؛ وهو أمر يشترك فيه السّحر والشعر ؛ وقد حفظت لنا منه كتب التراث العربى شواهد طيّبة ، منها ما أورده ابن طباطبا[٣٢] : « قال بعض الحكماء : للكلام جسد وروح ؛ فجسده النطق ، وروحه معناه » ، وما رواه ابن رشيق[٣٣] : « قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشّعر : لقد طار اسمك واشتهر ! فقال لأنى أقللت الحزّ وطبقت المفصل ، وأصبت مقاتل الكلام » ، ومنها قول المتنبّى فى مدح ابن العميد[٣٤] :

« قطف الرجال القولَ وقت نباته
وقطفتَ أنت القولَ لمّا نَوّرا »

وقد أفادتنا هذه المصادر أيضاً بما كان سائدا عند العرب من اعتقاد يشترك فيه السّحر والشّعر ويتداخلان - فى نفوذ الكلام ، كلامهما ، وقدرته على التأثير المحسوس فى الأشياء المادية . قال الحصرى : « أخذ بعض بنى العباس رجلا طالبيّا فهمّ بعقوبته ، فقال الطالبىّ (. . .) : والله إنّ كلامى ليثقب الخردل ويحط الجندل . . »[٣٥] . وفى مقدّمة ابن خلدون خبر مثير فى هذا المجال يقول فيه : « ورأينا بالعيان من يصوّر صورة الشّخص بخواص أشياء مقابلة لما نواه وحاوله موجودة بالمسحور (. . .) ثم يتكلّم على تلك الصورة التى أقامها مقام الشخص المسحور عينا أو معنى ، ثم ينفث من ريقه بعد اجتماعه فى فيه بتكرار مخارج تلك الحروف من الكلام (. . .) ويقع عن ذلك بالمسحور ما يحاوله السّاحر . وشاهدنا أيضا من المنتحلين للسحر وعمله من يشير إلى كساء أو جلد ويتكلّم عليه فى سرّه فإذا هو مقطوع متخرّق ، ويشير إلى بطون الغنم كذلك فى مراعيها بالبعج فإذا أمعاؤها ساقطة من بطونها إلى الأرض »[٣٦] . ولا يزال إلى يومنا هذا فى بعض بوادينا التونسيّة من يعتقد أنّ فى بنى فلان رجلا يتكلّم على الصخر فينشق ، كما أنّه من المعروف أنّ علم النّفس السريرى مؤسس على سلطة الكلمة وعلى قدرتها الشافية .

وإن ما يقال عن الكلمة يقال عن اللّسان أيضا ، لوثيق العلاقة بينهما . وقد أورد الجاحظ قول حسّان بن ثابت حين سأله النّبى (ص) : « ما بقى من لسانك ؟ فأخرج لسانه حتّى قرع به طرف أرنبته ثمّ قال : والله إنّى لو وضعتُه على صخر لَفلقتُه ، أو على شَعر لحلقتُه »[٣٧] . والملاحظ أنّ اقتران الكلام باللّسان لم يعد يحتاج إلى دليل بعد ما حللته اللّسانيات من صلة بينهما (فاللّسان هو اللغة وهو الكلام)وبعد شرحها لدور اللسان عضويّا فى عمليّة تكييف اللفظ وتجزئة النفس الصائت إلى حروف وكلمات . فاللّسان ، فى الاعتقاد السّحرى والشعرى القديم سلاح حادّ موجع . قال أبو الدّهان :

« وللشعراء ألسنة حِدادٌ
على العوراتِ مُوفيةٌ دليلَهْ
ومن حقِ الكريم إذا التقاهم
وداراهم مداراة جميلَهْ
إذا وضعوا مكاويهم عليه ،
وإنْ كذبوا ، فليس لهنّ حيلَهْ »[٣٨]

وهذا المعنى موجود فى الشّعر العربى ، متواتر عند أكثر من شاعر ، وفى أيما قصيدة[٣٩] ، كما أنّ اللّعن والهجاء - وسنحلّل علاقة أحدهما بالآخر فيما يتلو - يشتركان فيما يسمى « بالقذف » . ومن الأمثلة الدّالة على هذه العلاقة قول مزرّد بن ضرار[٤٠]:

« زعيمٌ لمن قاذفتُه بأوابدٍ
يغنّى بها السّارى وتُحدى الرّواحلُ
فمَنْ أرْمِهِ منها ببيتٍ يَلُحْ به
كشامةِ وجهٍ ، ليس للشام غاسلُ » .

ويلتقى الشعر بالسّحر ، فى التصورّ العربى القديم ، فى منابع الموهبة ومصادر الإلهام ؛ فكلّ من السّاحر والشاعر شخص ملهَم يُوحَى إليه ، ويستمد سلطانه من قوى غير منظورة ، ويعيش على شفا عالمين : عالم الجن وعالم الإنس ؛ عالم الغيب وعالم الشهادة ، يشاركهما هذه المنزلة طرف ثالث هو الكاهن . وبالرغم من الالتباس الكبير أحيانا بين هذه الأطراف الثلاثة التى قد يختصرها جزئياً أو كليّا نفس الشخص ، والتى يكتنفها عالم عجيب ملىء بالتهديدات والإثارات السّحريّة ، فإن مصادر إلهامها تختلف نوعها ؛ فملهم السّاحر « جنى » ، وملهم الشاعر « شيطان » ، وملهم الكاهن « رئى » ، ولكنها تعود لتلتقى جميعا فى عالم الجنّ الذى يقابله - فى التصوّر الإسلامى - عالم الملائكة . والمعروف أنّ الجنّ يتسمعون السّماء لالتقاط الأسرار الإلهية ، وأن الملائكة يطاردونهم برميهم بالرُّجُم ، وهى النجوم الثاقبة التى تُرى حركةُ سقوطها ليلا ، وأنّ الجنّ ينقلون إلى بعض أصفيائهم وخلصائهم وصنائعهم من الإنس الأسرار المهربة وقد أضافوا إليها أراجيف وأكاذيب . ولعل هذا يفسر الطّابع المشترك بين السّحر والشعر ؛ إذ هما صادقان وكاذبان فى الوقت نفسه[٤١] ، ويفسر الموقف المشترك الذى وقفه القرآن من السّحر والشعر (والكهانة) ؛ وهو موقف لا ينكر منابر وحيها ، ولكنّه يعده وحيا مخلوطا مشوّشا وكاذبا ، مقابلا للوحى الأصيل الصّافى - وحى الرسول - ويبرئه منها بإبعادها عنه وإبطال صلتها به ؛ فقد جمع المرتابون فى أمر الرسول بين الشعر والسحر فى اتهام واحد ، فجاءت آيات :

- « أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون » : (سورة الطور ، الآية ٣٠)
- « بل قالوا أضغاث أحلام ، بل افتراه ، بل هو شاعر » : (الأنبياء ، ٥)
- « ويقولون إنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون » : (الصافات ، ٣٦)
- « فقال الذين كفروا منهم إنْ هذا إلاّ سحر مبين » : (المائدة ، ١١٠)
- « وإنْ يروا آية يُعرضوا ويقولوا سحر مستمر » : (القمر ، ٢)
- « وقال الكافرون هذا ساحر كذّاب » : (ص ، ٤) . . .[٤٢].

وجاء ردّ القرآن عليهم جامعا بين الشاعر والسّاحر أيضا ، فكانت آيات :

- « وما علّمناه الشّعر وما ينبغي له » : (يس ، ٦٩)
- « وما هو بقول شاعر ، قليلا ما تؤمنون » : (الحاقّة ، ٤١)

« أسحر هذا ولا يفلح السّاحرون » . . . (يونس ، ٧٧)

هذا موقف القرآن وموقف السّنة ؛ أمّا المعتقد الشعبي فقد ربط الخلق الشعرى - قبل الإسلام وبعده - بعالم الجن ؛ وقد قال الجاحظ إنّ العرب « كانوا يزعمون أنّ مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »[٤٣] . وذكر الألوسى أنه « كان يقال للشعر رُقى الشّياطين . قال جرير :

« رأيتُ رقى الشّيطانِ لا تستفزُّهُ
وقد كان شيطانى من الجنّ راقيا »[٤٤].

وتعدّدت فى كتب الأدب القديمة أسماء توابع الشّعراء من جنّ وشياطين : فتابعُ امرىء القيس « لافظ » ، وتابع النّابغة الذّبيانى « هادر » . . . وأشهرهم هاجس الأعشى وصاحبه « مسحل » الذى يقول عنه :

« وما كنتُ ذا شعر ولكنْ حسبتنى
إذا مِسحلٌ يبدى لىَ القولَ أنطِقُ
شريكان فيما بيننا من هوادة
صفيّانِ ، إنسىٌ وجنّ موفّقُ
يقول فلا أعيا بشىء أقوله
كفانىَ لا عىٌّ ولا هو أخرقُ »[٤٥].

وللأعشى مع تابعه « مسحل » قصّة عجيبة فى كتب الأدب ، ولشعراء الإسلام قصص مع الجنّ والغيلان أكثرها إثارة قصّتا حسان والفرزدق : « روى أنّ السّعلاة لقيت حسّان بن ثابت فى بعض طرقات المدينة ، وهو غلام قبل أن يقول الشعر ، فبركت على صدره وقالت : أنت الذى يرجو قومك أن تكون شاعرهم ؟ قال : نعم . قالت : فأنشدنى ثلاثة أبيات على روى واحد وإلا قتلتك ، فقال :

« ولى صاحبٌ من بنى الشّيصَبانِ
فحينا أقولُ وحينا هُوَهْ . . . »[٤٦]

ونقل ابن رشيق أن فتى من الأنصار فاخر الفرزدق بأبيات لحسان ابن ثابت وتحداه وأنظره سنة أن يأتى بمثلها ، فمضى حنقا وطالت ليلته ولم يصنع شيئا ، فلمّا قرب الصّباح أتى جبلا بالمدينة يقال له « ذباب » فنادى : أخاكم يا بنى لبيني ! صاحبكم ، صاحبكم ، صاحبكم ! وعقل ناقته وتوسّد ذراعها فانثالت عليه القوافى انثيالا ، وجاء بقصيدة بكرة أعجزت الشعراء وبهرتهم[٤٧] .

ويبدو البُعد السّحرى ، فى إلهام الشياطين الشعراء ، فى عملية « النّفث » التى تكون غائمة أحيانا وتُجسّم أحيانا أخرى كما يُرى ذلك فى قول الفرزدق :

« وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا
لهم بعذاب النّاس كلّ غلامِ
هما تفلا فى فىَّ من فمويهما ،
على النّابح العاوى أشدّ رجامِ »[٤٨]

و « النّفث » إذا جُسّم كان بين النّفخ والتّفل ، وإن جُرد كان تفويض نفوذ تعبيرىّ - تأثيرىّ من جنّ إلى إنسىّ . والملاحظ أن الإلهام - وهو ظاهرة تضرب آليّاتها بجذورها فى اللاوعى - لا يزال سرّاً عجيبا أمام علم النّفس . وقد حاول بلاشير[٤٩] تفسير اجتماع الشّاعر بشيطانه بما تنفتح عليه ذاته فى حالات الوحدة والعزلة من عوالم ، وما يتراءى لها من هواجس وأوهام . على أن الأمر قد يكون له ارتباط أبعد غورا فى طبيعة العمل الشعرى من صبغة عجائبية وإعجازية ، أضفاها الخيال الجمعى عليه ، وقبلها هو قبول لميّز ، ورضيها الشعراء لأنفسهم عن اعتقاد حقيقى ، على ما يبدو ، لأنها تدعم سلطانهم على الكلام والأنفس على حدّ السّواء . والمهم أن ربط الظاهرتين بالإلهام يهمل تكوّن الكلام خارجا عن دائرة المتكلّم ، بل يحوله إلى مخاطَب - قناةٍ أو مُعبر للكلام - فيحدث بذلك بلبلة فى ذهن المتلقّى ، ويشوّش متصوّراته .

ويلتقى الشّعر بالسّحر مرّة أخرى فيما يسبق كليهما من استعداد وتهيّؤ ؛ فكما أُثر عن السّحرة لبسهم المسوح ، وتوضؤهم باللّبن ، وظهورهم قبيل ممارسة عملهم بمظهر خاصّ ، فقد أُثر عن الشعراء القدامى أنّ الشاعر منهم كان إذا أراد إلقاء شعره تهيأ لذلك واستعدّ له ، وأظهر للنّاس أنّه يريد إلقاء شعر . ومن أصولهم فى الإلقاء أن ينشد الشاعر شعره وهو قائم أو مشرف ، وأن يلبس الوشى والمقطّعات والأردية السّود وكلّ ثوب مشهّر . وقد استدل بعض المستشرقين من هذا الوصف على أنّ الشعراء إنّما أخذوا تقليدهم هذا من السّحرة ، أجدادِ الشعراءِ ، ومن الكهنة ؛ لأنّ السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشّعر وينشدونه على هيئة خاصّة ، يلبسون فيها أردية خاصّة ، ويقفون فى وضع خاصّ حين إنشاد الشعر[٥٠] . ولعلّ ما بأيدينا من أخبار حفّت بالشّعراء ، ممّا يعود إلى عصر الخضرمة والإسلام ، يُعَدّ رواسب ممّا قبله ، ويسلط بعض الضّوء على ماندَرس من تاريخ الجاهلية وأجوائها ؛ فقد أُثر عن حسّان بن ثابت أنّه تفرّد بناصية يرسلها بين عينيه ، وأنّه كان « يخضب شاربه وعنفقته بالحنّاء ، ليكون كأسد والغ فى دم »[٥١] ؛ ولعلّ فرضيّة الإثارات السّحريّة غير مرفوضة فى هذا المجال . « وكان جرير إذا أراد إنشاد الشّعر دعا بدهن فادّهن وكفّ رأسه ثم قصد مجلسهم . . . وكان الفرزدق يطلع فى حُلّة أفواف قد أرخى غديرته . . . قال الحطيئة : « والله لحسْبُكَ بى (. . .) إذا رفعتُ إحدى رجلىّ على الأخرى ثم عويتُ فى إثر القوافى عواء الفصيل الصّادى . . . »[٥٢] . ولأبى النّجم العجلى خبر مشير فى « الأغانى »[٥٣] حين مهاجاته العجاج : « . . . قال ابغنى جملا طحانا قد أكثر عليه من الهناء ، فجاء بالجمل إليه ، فأخذ سراويل له فجعل إحدى رجليه فيها وأتّزر بالأخرى وركب الجمل (. . .) وأنشد (. . .) حتى إذا بلغ قوله :

« إنّ وكلّ شاعر من البشرْ
شيطانه أنثى وشيطانى ذكرْ »

تعلق الناس هذا البيت وهرب العجاج .

على أن هذه الظاهرة تبدو أوضح - كما هو ظاهر - فى تهيؤ الشعراء للهجاء بخاصة ، فقد ذُكر أن من عادة الشعراء فى الهجاء أنّ أحدهم كان إذا أراد الهجاء دهن أحد شقّى رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلا واحدة . . . »[54]

وقد أحيطت عمليّة استحضار الشّعر وطلابه بهالة عجيبة ، فقد « قيل لكثير : يا أبا صخر ! كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشّعر ؟ قال : أطوف فى الرباع المخليّة (. . .) فيسهل علىّ أرصنه ، ويسرع إلىّ أحسنه »[55] . ويروى أنّ الفرزدق كان إذا صعب عليه الشّعر ركب ناقته وطاف خاليا منفردا وحده فى شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة ، فيعطيه الكلام قياده . حكى ذلك عن نفسه فى قصيدته :

« عزفتُ بأعشاشٍ وما كدتُ تعزفُ[56] »

هذا لون من ألوان التهيؤ للشعر وطلابه متمثل فى اختيار « المكان » المناسب لالتماس الشعر ، وهو أمر أصبح فيما بعد - عند البلاغيين - قانونا أو مرسما ، فقيل مثلا « إنه لم يُستدع شاردُ الشعر بمثل الماء الجارى ، والشرف العالى ، والمكان الخضر الخالى »[57] . ولكن شروط التهيّؤ وتقاليده العامّة تشمل المكان والزمان والانعزال والزىّ . . . وهى مراسم لئن أصبحت فى القرون الأولى من الإسلام شروطا « بلاغيّة » إنما تبدو لنا فى الأصل ذات علاقة بمراسم استعداد السّحرة للسحر ، إذ إن الطقوس السّحريّة المعقدة تبدأ دائما بإعداد جملة من العمليات الجزئية التى تهيىء الجوّ للحفلة المركزية ، وتمثّل شروطا مهمة لإنجاحها . وتحدّد هذه العمليات مواعيد لممارسة العمل السّحرى ، ويكون ذلك غالبا فى أوقات يتوقف فى أثنائها النشاط المباح ، كمنتصف الليل ، أو الفجر ، أو فى بعض الأيام القمرية المعلومة ، كما تُحدد فيها المكان والمواد والشكل بكلّ دقّة وعناية : « فالطقس السّحرى طقس تُحدد فى أصغر جزئياته ، وأقل تفريط أو عدم انتباه يُبطله . . . »[58] .

يوجد إذن - فى تهيؤ الشاعر القديم للشعر - ما يشبه تهيؤ السّاحر للسحر : مراسم أهمّها أن يوجد فى مكان وزمان مكثّفين تكثيفا خاصّا ، وأن يسلك سلوكا حركيا ولفظيّا خاصّا ، متسما بالتعجيب والإثارة ، وأن يتزيا بزىّ خاصّ ، ويطعم أو يشرب شرابا خاصّا . . . وكلاهما يستحضر بهذه الإجراءات غيبا أو غائبا يغير شكل عالم الشّهادة ويهزّ موجوداته هزّا ، أو هو يتوسّل بها إلى الغياب عن عالم الحس والتشوّف إلى عالم الغيب . ولذ نحسب أنّ الشعر - وقد خرج على ما يبدو من السحر واستقلّ عنه بعد أن ترعرع فى أحضانه - كلّما كان حقيقيا أصيلا عاد إليه ليذكّر به ، وأرجع صاحبه إلى عالم البداية . ولعل هذا الكلام أن يجد له معنى فى قول إ . فيشر (E. Fisher) : « إن مضمون خروج هؤلاء الأفراد (يعنى الفنانين عامّة) عن طورهم هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة فى داخل الفرد »[59] .

على أن كلا من السّاحر والشّاعر يحضر فى غائب أو يغيب فى حاضر ، فينسحب من الحياة وينخلع عن البشرية . وهذا « الانخلاع عن البشرية » حال تشبه أحوال التصوّف ، وتنزّل الوحى ، والنّزع الذى يسبق الموت[60] . وفى مثل هذه الأحوال تتغير الرؤيا فتتغير العبارة والتّسمية ، وتفقد الأشياء خصائصها السّابقة فى الذّهن ، وتكتسب مدلولات أخرى : فالشّاعر يلتمس شعره كما يلتمس السّاحر سحره ، بمثيرات تشحن ذاته وتشحنها بطاقة كبيرة على « الاستسحار » - إن صحّ القول - أو « الاستشعار » . وهذه المثيرات هى عند كليهما « شيطانيّة » ، لأنّ عملها الغواية ، وهدفها إخضاع البشر لسلطان بشرى بوسائل غير بشريّة . وهنا تكمن - فى رأينا - المفارقة الكبرى بين السّاحر والشّاعر من جهة ، والنّبى من جهة ثانية ، فهما يلتقيان به فى الوسيلة ويختلفان معه فى الباقى ، إذ إن مثيراته « ملائكية » ، وعمله الهداية ، وهدفه إخضاع البشر لسلطان إلهىّ . ثمّ إنّ السّاحر والشّاعر يلتمس كلاهما عمله بالمحرّم أو الحرام : الخمر أو الفُساد فى القول .

ومجمل القول أن الإجراء الذى يتوسّل به الشّاعر كالذى يتوسل به السّاحر ، وأن كليهما تنفتح ذاته بإجرائه الخاصّ على حال مخصوصة يتلقّى فى أثنائها إلهامه . ولعلّ ما فى قصّة الفرزدق حين دعاه الجنّ فى جبل « إباب » ما يقرّب منّا تصوّر هذه الحال : « فجاشَ صدرى كما يجيش المرجل »[61] . ولكن ربّما كانت أكمل صورة حفظتها لنا كتب الأدب العامّة هى التى توجد ضمن أخبار جرير ، فقد أغضبه راعى الإبل[62] وأهانه « فانصرف إلى بيته غضبان ، حتى إذا صلّى العشاء بمنزله فى علية قال : ارفعوا لى باطية من نبيذ وأسرجوا لى ، فأسرجوا له ، وأتوه باطية من نبيذ (. . .) وسمعتْ عجوز صوته فى الدار فاطلعت عليه ، فإذا هو يحبو على الفراش عريان لما هو فيه ، فقالت لضيفه : ضيفكم مجنون ، رأيت كذا وكذا ، فقالوا لها : اذهبى لطيتك ، نحن أعلم به وبما يمارس . فمازال كذلك حتى كان السَّحَر ، ثمّ إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتا فى نُمير ، فلما ختمها بقوله :

فغُضَّ الطرفَ إنَّك من نُميرٍ
فلا كعبًا بلغتَ ولا كِلابَا

(. . .) قال : أخزيتُه وربِّ الكعبة »[63] .

فالشاعر يقوم بعمليّة تركيز حادّة تُحدث له توترا مقصودا يهيىء لما يريد الحصول عليه ويحققه وهدفه : ينادى صورا أو كلمات يطرد عقلها ، وينفكّ مؤقّتا عن الانتباه إلى عالم الحس والشّهادة لينتمى إلى عالم الوهم الفردى بروحه ومشاعره ، فى حين يبقى الجسد دنيويّا أرضيّا ، فالروح تتحرك فى مجال والجسد يتحرّك فى مجال آخر ، وهذه هى الحال التى تبدو لمن لم يساهم فيها معنّاه بلا تفسير[64] « الهذيان الذّهولى » . ففى « الأغانى »[65] أنّ أبا النّجم العجلى كان « إذا أنشد أزبد ووحشّ بثيابه ، كما أنّ بشّارا إذا أراد أن ينشد صفق بيديه وتنحنح وبصق عن يمينه وشماله ، وكذلك البحترى ، كان إذا قال شعرا تشادق وتزاور فى مشيه مرة جانبا ومرة القهقرى ، وهزّ برأسه مرة

ويمنكبه أخرى »(٦٦) . ولكن ما رأى فيه بلا شير « إخراجا مسرحيّاً » نرى فيه نحن مُشابه بالاحتفالية السّحريّة ، ورواسب لعهود سابقة كان الشّعر خلالها في خدمة الطقوس السحرية ، أو كانت للشعر بالسّحر صلات حميمة .

ولعل الشعر يلتقي بالسّحر أيضا ـ تاريخيًّا ـ في الأهداف والغايات ؛ فمن أهداف العمل السّحري التحكم في قوى الطبيعة الخفية والسّيطرة عليها ، ومن ذلك ما كانت بعض الشعوب تقوم به فجرا لإعانة الشمس على الشروق ، أو في أحوال الكسوف والخسوف ، أو الطقوس التي كانت تؤدى لإيقاظ الأرض من سباتها الشّتائي(٦٧) ومن أمثلة ذلك أيضا التحكم في المطر . وقد تحدث ابن خلدون(٦٨)،عمن « يسحرون السحاب كي يمطر الأرض المخصوصة » . والملاحظ أن هذا الطقس السحري قديم عند العرب وعند غيرهم من الشعوب . ولعل ما بقي من الشعر العربي من استمطار السماء والسحاب ليمطر الأطلال والدمن والقبور شاهد على سالف علاقة بين الشعر والسحر في أداء هذا الطقس القديم . وهذا أمرٌ ذهب إليه بعض الباحثين في دراسة الصورة الشعرية من حيث صلتها بالشعائر الجاهلية القديمة في الدين والسحر ، فرأى أنه « نظرا إلى حاجة الإنسان ، في المناطق الجافة ، إلى المطر فقد ارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، كما هي الحال في جميع بقاع العالم التي تعتمد حياتها عليه »(٦٩) . ويذهب هذا التوجه في البحث إلى حسبان وصف المطر في الشعر القديم ترسبا لعادة مرتبطة بطقس استخدام الشّعر في عمليات السّحر التمثيلي أو سحر المحاكاة الذي يقوم على مبدأ « الشبيه يُحدث شبيهه » . على أن الاستمطار مطلقا تعبير عن رغبة تتعلق بالإحياء ذات أصول سحرية ؛ فقول امرىء القيس في وصف المطر :

« وأضحى يسحُّ الماءَ عن كلِّ فيقةٍ
يحوز الضباب في صفاصف بيض ...
... فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأتْ
وإذْ بعُد المزارُ ، غير القريض »(٧٠)

أو القسم المتعلق بوصف المطر من معلقته ، قد يكون ، بهذا الفهم ، لا وصفا أو حديثا عن واقع حلّ بالإطار الموصوف ، بل خَلقا وتكوينا ـ بالشّعر ـ هدفه إزالة القحط ومحو الجدب والجفاف ؛ فهو ـ بعبارة أخرى ـ لا يصف فحسب ، أو لا يصف بقدر ما يستنزل مطرا مفقوداً تلك أوصافه ، مذكورا على الرّجاء والحُلم لا على الحقيقة . وقد رأى بعض نقاد الغرب أن الشعر نشأ على ما يبدو من رقى السحرة وتعازيمهم ؛ « فالأقوام البدائية تعتقد أن للأسماء قوة سحرية على المسميات (...) ولكنها لا تستطيع فعل ذلك إلاّ إذا كانت هي الأسماء الصحيحة (...) والكاهن أو الشّاعر ـ السّاحر يستطيع استنزال المطر بأن يقف في العراء متلفّظا بالأسماء الصحيحة (...) فالساحر ـ الشاعر ـ هذا الرّجل العجيب العميق ، النّافذ العينين ، المتصل بكبد الحقيقة عن طريق الكلمة ـ يخرج إلى بطن الوادي ويرفع يديه وينطق ألفاظا (...) وإذا المطر ينهمر ، أو لا ينهمر ! وعلى كل حال فإنّ من واجبه أن ينهمر . والرأي السائد بين الأقوام البدائية كلها ، والقبائل التي لم تعان بعدُ من بلية الإحصاءات هو أنّ الشاعر إذا تفوه بالكلمات الصّحيحة انهمر المطر حقا »(٧١) .

ولعل المدائح والمفاخر وتعداد الخصال الحميدة ومظاهر النّجاح في الأعمال والأسفار والصيد والغزو تنصاع لهذا الحكم الذي يحاول البحث عن صلات قديمة بين السّحر والشّعر ؛ فقد يكون الباعث للأساطير البطولية سحريا في أساسه ومبدئه ، فتكون المفاخرة ـ أي الإشادة بفضائل النّفس والقبيلة ـ عملا هدفه جلب الفأل والنّجاح : فقد مثّل الإنسان ورقص وتغنى بأعمال وإنجازات كبرى ، لا لأنها واقعة بل من أجل أن تقع ، ومن أجل أن تتغلب الجماعة على العدُوّ وعلى الجوع والأوبئة والأحزان(٧٢) . وبذلك تكون عملية سرد المآثر نفسها ، شعرا ، عملية سحرية في هدفها وأساسها ؛ فما أصبح قصائد قد يكون في الأصل رقى وتعازيم ؛ فالسّحر يمكن الإنسان من أن يتخلص من الحزن واليأس ، ويتخطى الخوف والقلق وهو يواجه أعمالا نجاحها غير مضمون ، ويظهر غالبا عندما تكون نتائج العمل البشري هزيلة متعثّرة قليلة الجدْى ؛ وكذا الشعر ؛ يأتي لسدّ ضعف الذّات وإنهاء نقص العالم ، ويولّد لذّة قريبة من لذّة الحلم تعوض فيها نقائص الحياة اليومية . الشعر ردّ فعل على يبس الحياة ، والقصيدة « مجال » تتحقق فيه ـ بقوة الشعر ـ أحلام الشاعر(٧٣) . والسحر كذلك تعبير عن رغبة دفينة هي امتلاك القوة أو مجاوزة الضعف ؛ فكلاهما محاولة لتلبية رغبة الإنسان القديمة في أن يكون سلطان المخلوقات : « وإن نقاط الالتقاء بين عمل الشعراء وأماني السحرة كثيرة ظاهرة ؛ فكلهم يسكنه روح واحد ، وحلم واحد ، وأسطورة واحدة هي أسطورة بروميثوس : أسطورة الإنسان الغازي المفتت للقدرات الإلهية ، والصانع لخلاص ذاته وخلاص الكون كله بوسائله الخاصة »(٧٤) .

وعندما يُعرقَل الطموح إلى القوةّ عند جماعة بشريّة ما فإنه يعبّر عن نفسه من خلال أسطورة الرّجل القدري الذي كلمتُه قانون يُخضع الدنيا : فالسّاحر ـ والشاعر أيضا ـ يصبح وسيطا بين أمته والعوالم غير المنظورة ، مهمته أن يحقق ، بمواهبه الخاصّة ، ما انحبس من رغائب أمته . وعندما تخفق الأعمال والمشروعات الملموسة تبقى الأساليب القديمة : عندما يخفق العقل والعمل ينتعش السّحر والشّعر ؛ « فلكي تمنح شعبا قوّة كان قد فقدها فإنّك تشحنه بطاقة باطنيّة عن طريق إحياء الطّقوس الرّمزيّة (...) وبتنظيم احتفالات يستمدّ فيها الكلام نفوذه الخارق من الهلس الجماعيّ الذي يحدثه في جمهور ممغنط »(٧٥) . لنقلْ هذا الكلام ونحن نفكر لحظة في كبار شعراء الحماسة العرب القدامى : إنّ الشاعر والسّاحر ، في مثل هذه الأحوال ، انعكاس على مستوى الخيال لطموح جماعي نحو القوة . قال إ . فيشر(٧٦) : « إنّ العمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية ، ولكنّ الإنسان لا يعمل فحسب وإنما يحلم أيضا (...) والسّحر ، في الخيال ، يقابل العمل ، في الواقع ؛ والإنسان من أوّل عهده ساحر » . ونقول نحن إنّه من أوّل عهده شاعر ! ويرى هذا الباحث أنّ الفنّ لم يكن له ، في فجر الإنسانية ، بالجمال غير أوهى الصّلات ، وأنه إنّما كان أداة سحرية ، وسلاحا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها من أجل البقاء .

ولئن كانت العلاقة الغائية بين السّحر والشّعر فى الفخر والمدح غائمة بعيدة الغور فيما بقى لنا من شعر قديم ، إن العلاقة بينه وبين الرثاء والهجو تبدو أوضح . وقد ذهب بروكلمان إلى أنّ شعر الرثاء كان ذا غاية سحرية فى أصل نشأته ، إذ كان يكمل الطقوس الجنائزيّة التى يقصد منها أن تهدأ روح الميت وأن يستقر فى قبره ، وتنهاه عن أن يرجع إلى الحياة فيلحق الضرر بالأحياء الباقين[٧٧] . وأكّد المشتغلون بأمر السّحر من الباحثين أنّ السّاحر يبدأ عمله دائما بإرجاع الطمأنينة إلى أتباعه ومريديه[٧٨] .

على أن مراسم الندب ومظاهر التفجع على الموتى فى الشّعر العربى القديم قد تفى برغبة الأحياء فى الاتّصال بالميت ؛ فالعبارة التى تتواتر ، فى هذا الشّعر ، فى شكل مرسم أو لازمة ـ وهى « لاتَبْعَدْ » ، التى نجدها فى مثل قول الحصين بن حمام المرى :

« فلا تَبعَدْ نُعَيْم فكلُّ حيٍّ
سيلقى من صروف الدّهر حَيْنَا »[٧٩] .

ـ قد تكون عدت ، فى الأصل ، « وسيلة للاتحاد بروح الميت ، وبحثا عن التأكد من حماية روحه للقبيلة »[٨٠] . ومن علامات أثر السّحر فى شعر الرثاء وجود ظاهرة التكرار فى المراثى ـ تكرار ألفاظ بعينها أحيانا ، أو تكرار وحدة نغمية بألفاظ متقاربة فى الجرس أحيانا أخرى . والتكرار فى حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التى تعتمد على تأثير الكلمة المكررة فى إحداث نتيجة معينة فى العمل السّحرى والشعائرى[٨١] .

واتفق بروكلمان وجولدتسيهر وغيرهما[٨٢] على أنّ الهجاء ـ من قبل أن ينحدر إلى شعر السّخرية والاستهزاء والثّلب ـ كان فى يد الشّاعر سحراً يُراد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحر الكلام ؛ ومن ثمّ كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك « اللّعن » يلبس زيّاً خاصّا شبيها بزى الكاهن (كما مرّ بك سابقا) : « يروى الشريف المرتضى فى أماليه أنّ الشاعر فى الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حلّة وحلق شعر رأسه إلاّ ذؤابتين ، ودهن أحد شقى رأسه ، وانتعل نعلا واحدة (. . .) وواضحٌ أنّ هذا ضرب من السّحر التشاكلى ، يراد به إحداث أثر الشّعيرة العمل والقول فى المهجوّ (. . .) وبهذا نفهم قول بشر بن أبى خازم :

« وكان مقامنا ـ ندعو عليهم
بأبطح ذى المجاز ـ له أثامُ »[٨٣]

والملاحظ أنّ « الهجاء » ـ لغةً ـ هو الطّعن بالقول ، وهو « اللّعن » أو قريب منه . « وفى الحديث : اللهّم إنّ عمرو بن العاص هجانى . . . فاهجُه اللهم والعنهُ عدد ما هجانى »[٨٤] . وهكذا فإنّ الهجاء ينبع من العقليّة السّاميّة ، حيث يوجد مفهوم القدرة السّحرية المعترف بها لكلام الملهَمين . وقد ظلّ هذا المفهوم حياً ، على ميل نحو التّراخى ، فى النّصف الثانى من القرن السّادس (الميلادى) وطوال القرن التالى . وأخذت المشاغل الاجتماعية ، ومنها الأثر الذى يحدثه الهجاء ، تكبت القيم السّحرية فيه ولكن دون القضاء عليها . فإذا كانت كلمة « هجاء » ، فى الأصل ، تتعلق بفكرة تعويذية ، فقد اتخذت بدءا من القرن السّادس معنى قدحياً . . .[٨٥] وفى أوقات الحرب بخاصة كانت مهمة لعن العدو « تقع على عاتق الرجل القادر على أن يقول الكلمة المناسبة (. . .) حتى إذا ضعف الإيمان بقدرة اللعنة السحرية تطورت إلى القصيدة الهجائية ، وانتقلت من دائرة التناحر بين القبائل إلى دائرة التشاحن بين الأشخاص »[٨٦] .

وكلمة « نقيضة » مشتقة من « النّقْض » ، وهو إفساد ما أُبرم من عقد أو بناء . وهنا نشعر مرّة أخرى بأنّ الكلمة ترتد إلى ماضٍ كان الهجاء فيه وسيلة سحرية . ويعد ردُّ الشاعر المهجو على خصمه بمثابة إبطال فعل القوّة الشريرة الكامنة فى الهجاء[٨٧] .

والملاحظ ، من جهة أخرى ، أنّ كلمة « قافية » لا تخلو كذلك من أبعاد سحريّة ؛ فمن معانيها « القفا » . وفى حديث مرفوع : يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عُقد ، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلّت عقدة . و « قفوته » ضربت قفاه ، و « قفاه يقفوه » رماه بأمر قبيح[٨٨] . ولعل « الضَّرب » أن يكون من الضرب : قال ابن رشيق ، معلقا على قصيدة جرير فى نمير : « وممن وضعه الشعر حتى انكسر نسبه وسقط عن رتبته (. . .) بنونمير (. . .) وهذه القصيدة تسمّيها العرب « الفاضحة » ، وقيل سماها جرير « الدمّاغة » (. . .) وقيل عرفت باسم « الدّامغة » ، أى الضربة التى تشج الرأس حتى تصل إلى الدماغ (. . .) وكان أثر هذه القصيدة فى راعى الإبل عظيما جدًّا ، حتى إن ابن سلاّم ذكر أنّه توفى فى العام الذى قيلت فيه . . . »[٨٩] ، كما ذهب ابن جنّى ـ فى تفسير أصل (ك . ل . م) ـ إلى أن فى الكلام معنى الكَلْم والكِلام أى الجرح ، وعلّق على ذلك قائلا : « فلما كان الكلام أكثره إلى الشّرّ ، اشتُقّ له من هذا الموضع »[٩٠] ، وتمثل بقول امرىء القيس :

« وجرحُ اللسان كجرح اليد » .

هذه صلة الهجاء باللعن السحرى ، وقد كان الرجل فى الجاهليّة « اذا غدر وأخفر الذّمة ، جُعل له مثال من طين (. . .) وقيل : إن فلانا قد غدر فالعنوه . . . »[٩١] .

على أنّ الأمر قد يكون ـ فى الأصل ـ عامّا فى أغراض الشّعر القديم جميعها ، فتكون صلة الشعر التاريخيّة بالسّحر افتراضا قويّاً . وهو افتراض لعلّه ـ إذا صحّ ـ أن يسهم فى إيضاح مكانة الشاعر ودوره فى المجتمع العربى القديم ، وفرحة القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر ؛ وهى فرحة قد تكون « نابعة من أن ابنا من أبنائها قد اتصلت أسبابه بقوى ما وراء الطبيعة (. . .) وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة القبيلة »[٩٢] . كما أنّها قد تفسر خشية القبائل الشّعراء الهجّائين بصورة خاصّة ـ لخطورة صلة الهجاء بالسّحر ـ وإكرام وفادتهم حيثما حلوا ؛ فقد عاش العربى ، فى العصر الجاهلى كما فى العصور التالية ، تحت كابوس القصيدة الهجائية ؛ فليس ثمة كبرياء تقف أمام شاعر هجاء[٩٣] . . . وقد أشبه هؤلاء الشعراء[٩٤] السحرةَ فكانوا مكروهين لكن مرهوبى الجانب ، ينبغى استرضاؤهم مهما كانت الحال وشحت الظروف ، لأن كلامهم ـ كالسحر ـ « يرفع » أو « يضع » ، يحيى أو يميت ، ولأنّ الشّعر « تُدفع به العظائم وتُسلّ به السّخائم ، وتُخلب العقول وتُسحر الألباب » . . .[٩٥] . وقد

امتلأت كتب البلاغة بأبواب وعناوين من نوع «مَن رفعه الشعر» و«مَن وضعه» و«مَن قضى له» و«مَن قضى عليه» و«من نفعه» و«من ضرّه»[96] ... فالشعر ـ كالسّحر ـ ينفع ويضرّ، وهو مثله يؤثر في السلوك البشرى فيغيره تغييرا، أو في يسحر البشر؛ يسخّى الشحيح ويشجّع الجبان، ويُلهى ويهزّ ويثير ... «وإذا عُضد بما يناسبه، وقُرنت به الألحان على اختلاف حالاتها، وما تقتضيه قوى استحالاتها، عظم الأثر، وظهرت العبر، فشجع وأقدم، وسهّر ونوّم (...) وشهّى وأضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى (...) وهذه قوى سحرية، ومعان بالإضافة الى السّحر حرية»[97].

ويلتقى الشعر، فوق كل ما مر، ببعض مبادىء السّحر الأساسية التى أهمها مبدأ «المشابهة»، القاضى بأنّ الأشياء تدعو نظائرها، وبأن الجزء يجذب الكلّ. ومن هذا القبيل قيمة الاسم والظلّ والأسنان والرّيق والشّعر فى السّحر؛ إذ هى تمثّل الشخص بكامله، وتعد امتدادًا له؛ وإدخالها فى العمل السحرى ينجم عنه تأثير بواسطتها فى شخص المسحور برمته ... وربما كان لما فى شعر الغزل من ذكر لدار فلانة أو اسمها وريقها وأسنانها وشعرها وأرضها وجمال تحركها عموما صلة بهذه الطّقوس السّحرية الغابرة. ويكون هذا الشّعر قد عكس بذلك ظلالا لإيمان سحرية ضاربة فى القدم. وربما وجدنا فى غير شعر الغزل ظلالا مماثلة، منحدرة من هذا المبدأ، لعلّ من بينها قول متمم بن نويرة[98]:

«وقالوا: أتبكى كل قبر رأيتَهُ
لقبر ثوى بين اللّوى والدّكادك
فقلتُ لهم: إنّ الأسى يبعث الأسى
دَعُونى فهذا كلّه قبرُ مالك»

وللسّحر مبدأ آخر معروف أيضا هو مبدأ «العدوى»، القاضى بأن الأشياء التى كانت بينها فى وقت ما صلة، يبقى بعضها مؤثرا فى بعض حتى بعد أن تكون هذه الصّلة قد انبتّت وتلاشت. وهو مبدأ له على ما يبدو ما يشبهه أيضا فى الشّعر، لعل منه قول بشار بن برد:[99]

«لمستُ بكفّى كفّه أبتغى الغِنَى
ولم أدرِ أنّ الجودَ من كفّه يُعدى»

وقول مجنون بنى عامر:[100]

«تكاد يدى تندى إذا ما لمستُها
وينبتُ فى أطرافها الورقُ الخضرُ»

وقول عمارة اليمنى:[101]

«ملكٌ إذا عاينتُ نورَ جبينه
فارقتُه والنّورُ فوق جبينى
وإذا لثمتُ يمينَهُ وخرجتُ من
أبوابه لثم الملوكُ يمينى ...»

والكلام الشّعرى كلام موزون موقع خاضع لتوزيع موسيقى محدّد؛ وكذلك الكلام السحرى، وشتى صنوف الخطاب الوجدى الانفعالى التأثيرى، كخطاب الكهنة والعرافين والمنجّمين وأصحاب الكرامات والمعزمين والأنبياء والمتنبّئين. فالوزن خصيصة مشتركة بين الخطاب الشعرى والخطاب السّحرى؛ غير أنّه شعرٌ عند الشاعر وسجعٌ عند السّاحر (وغيره). وفى كتب تاريخ الأدب العربى أن الشّعر قد يكون متولّدا إمّا عن الرّجز المتولّد أيضا عن السجع، أو عن السّجع مباشرة؛ فهو ربّما كان امتداداً للطّابع السحرى للسّجع، علما بأنّ «ألقفد» تعنى رفع صوته بالقصر، وأنّ «ألقفد به» تعنى هجاه[102]. ثم إنّ النغم عموما يقوى طابع الكلمة السحرى ويدعم سلطانها الاجتماعى. وقد كان الغناء أيضا منظورا إليه نظرة عجائبية مرتبطة بالجنّ، ولذا وقفت منه السّنة موقفها من الشّعر. وقد كان الشّعر عند العرب، كرقى السّحر ـ إنشادًا. ومن المعلوم أنّ للإنشاد أثرا فى إحداث الظواهر النفسية وتحرير المشاعر والانفعالات وتحريك البواطن؛ فالغناء يسهّل ـ فى احتفاليّة السّحر والشّعر والاحتفالات الرّوحية بعامّة ـ انفراج العُقد وزوال الحُجب والكوابيس، ويطلق ما كُبت ... فالمشترك بين السّحر والشعر هو هذا الأثر العجيب الذى يمارسه الخطاب الشفاهى المنغم، الذى يسهم فى جعل البيان سحرا.

ولعل أهمية الوزن ـ فى هذا الصّدد ـ تأتى من أنه «طريقة لفرض الصّور، صوتيا على الانتباه الذى قد يهملك، بغير الوزن، فى معانى الألفاظ نفسها. وهذا يخلق تشتيتا للفكر قد يكون وحده كافيا لتحويل المتلقى إلى تجربة، فيصبح المعول الصّوتى قرينة من حول العمل الدلالى، إلا أن له تأثيرا غريبا فى هذا العمل من المهم التأمل فيه»[103]. فالوزن يفعل فى عمل الشاعر والساحر ما يفعله فى متلقى السّحر والشّعر: يفعل فى لغة هذا ولغة ذاك ما يجعل المعنى شائعا غامضا ملتبسا عجيبا؛ وهو يفعل فى متلقى هذا وذاك ما يجعله ينخدع أو ينجذب دون أن يدرك ـ أو قبل أن يدرك ـ فحوى ما يقال تمام الإدراك؛ لأن الوزن النظيم قد خدعه، فينفعل أكثر مما يفهم. وبهذه الطريقة يمارس كلٌّ من السّحر والشعر العظيم تأثيره العجيب فى سامعه؛ فالسّامع يتبع خيط الكلام الموقّع قُدُما، فيأخذه الكلام أخذا، لا سيما فى أحوال الإنشاد الأولى، حيث كانت الأشعار تُلقى مشافهة. وقد أفادتنا بعض البحوث الحديثة التى تناولت أشعار بعض القبائل الأفريقية بأنّ فنّ القول فى هذه القبائل ـ التى تستمر فيها البدائية وتُعايش البداوة ـ ليس غرضا فى ذاته؛ فالشعر نداء سحرى يصرع المطالب الجماعية التى يتقدم بها الإنسان إلى الأشياء وغيرها، فتظهر وتكونُ وتنبجس بفعل الكلمة، والجملة الشعرية تُلفظ فى صيغة الأمر؛ والشاعر يتحكم فى الزّمن ويتحدّث عن المستقبل بصيغة الماضى ... وما يلفت انتباه الباحث، فى هذا المجال، هو الألفاظ فى كثافتها الأونطولوجية؛ فاللفظ نغم يعكس هندسة الذّات؛ وهو فى الوقت ذاته تقطيع رمزىّ، وصورة ومرآة وتسمية وإسهام نظيمٌ فى حيوية الكون[104].

«وصناعة الشّعر جملة من الإجراءات والاحتياطات، هدفها تركيز الانتباه على لفظيّة القصيدة، مثلما يركّز السّحر الانتباه على صيغة الطّقس الدّقيقة. كما أنّ للضرورات الشعريّة ما يوازيها فى الاحتفال السّحرى (...) فالشّعر ـ فى حالى الإنشاد والكتابة ـ تنظيم للمكان

وتوقيع للزمان (. . .) ولا وجود لشعر « حُرّ » إلاّ بالقدر الذى يمكن معه أن يوجد سحر بلا طقوس »[١٠٥] .

ثم إن لغة الشّعر ولغة السّحر كلتيهما مجازيّة رامزة . ومعلوم أنّ المجاز عدول عن سنن التعبير العاديّة ، يولد فى متقبّل الكلام « انخداعا » يخالط انتظاره ، لأنه يُحدث خللا ويمارس خرقا على هذه السّنن ، فيؤثر بما هو خطاب ، لأنه يربك نظام العلاقات بين الأشياء فى ذهن المتلقى إرباكا يتحول بمقتضاه التّعبير إلى تأثير . وبهذا يكتسب كلام الشعراء والسّحرة صفة الكثافة التعبيرية ، التى تجعله يتفوق على الكلام العادى فى القدرة على رصد كثافة العواطف والظواهر والأشياء ، وتسجيلها ، وإطالة الوقوف عندها . وقد قيل عن الشعر إن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التى يذكرها[١٠٦] . واللغة ، سواء فى السحر أو فى الشّعر ، تكفّ عن كونها وسيلة لتصبح غاية ومحل عناية ، وهى فيهما جميعا تمارس نفوذها وسلطتها ، فعملية الكلام والتسمية تتحول إلى ممارسة نفوذ على الأشياء والأشخاص . « ولغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هى لغة خلق ، وليس الشاعر الشخص الذى لديه شيء ليعبر عنه فحسب ، بل هو ، إلى ذلك ، الشخص الذى يخلق أشياءه بطريقة جديدة »[١٠٧] . كما أنّ التّخييل والحدس التخييل فى الشعر - وهو عند بعضهم رؤية الغيب ، أو القوة الرؤ ياويّة التى تستشفّ ما وراء الواقع فيها تحتضنه - « حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقيّة ، وتتغلغل فى تيار الحياة ودفعته الخالقة (. . .) فتصبح الطبيعة كائنا ليّنا طيّعا يسمع ويستجيب . . . »[١٠٨] .

اللّغة تنتظم فى الشعر انتظاما يسحر ويفتن ويخدع :

« ساحر نظم البياض من الألوان -
سابيه ، مجنّبه ، مُخَدِعة »[١٠٩]

وهو انتظام تشكله الحالة الوجدية والرؤ يا الشعرية والعمل الشعرى . هذا هو رأى بعض كبار الشعراء فى الشعر : إنّه يسحر بما هو انتظام معجز عجيب للكلام ، وهو يسحر أيضا بما هو فعالية وتأثير :

« ومازلتُ بالأشعار من كل جانب
اليها ، والشّعرُ من عُقد السّحر
« إلى أن أجابت للوصال وأقبلتْ
على غير ميعادٍ إلىّ مع العصر »[١١٠]

ولعل هذا الكلام أن يوجهنا - فضلا عن هذا - إلى التقاطع الأونطولوجى بين السحر والشعر ، فالعلاقة لم تعد تاريخية فحسب ، بل باتت كامنة فى طبيعة العملين . ولئن غير الدافع السحرى - للشعر - اتجاهه فأصبح اليوم يقصد الخيالى لا الحسى ، والجمالى لا النفعى ، إنه يبقى ، فى نظرنا ، العنصر الأساسى فى الخلق الشعرى الأصيل المطبوع ، « فالحضارة لم تبدد خيال السحر الأ لتمتدح - فى الفنّ - سحر الخيال (. . .) والعمل الشعرى ذاته ذو جوهر سحرى ، والكون الشعرى سحرٌ فى الخيال »[١١١] . الشّعر يصغر من حجم الدّنيا ويضيق من سعتها فتبدو لدى الشاعر خيمة :

« هوى جبل الدنيا المَنيع وغيثُها الـ
مَريع وحاميها الكَمِىّ المشيّعُ
وقد كانت الدّنيا به مطمئنةً
فقد جعلتْ أوتادُها تتقلّعُ »[١١٢]

والشعر يغير معادلات الزمان :

« أنت الذى تُنزل الأيامَ منزلها
وتنقل الدهرَ من حالٍ إلى حالِ »[١١٣]

ويقيم دنيا داخل الدنيا ، ويغير معادلات المكان :

« سوّدتَ ما بين السماءِ وناظرى
وغسلتَ من عينىّ كلَّ سواد
ضاقتْ علىّ الأرضُ بعدك كلُّها
وتركتَ أضيقَها علىَّ بلادى »[١١٤]

والشعر يشّوش عمل الحواسّ فيخلق للصّوت لونا ويجعل المسموع مرئياً :

« وكأنّ رَجْعَ حديثها
قِطَعُ الرّياض كُسِينَ زَهْرَا »[١١٥]

ويلبس الأشياء بعضها ببعض فيجعل البياض سوادا والسّواد بياضا :

« لَبس الثلوجُ بها علىّ مسالكى
فكأنها ببياضها سوداءُ »[١١٦]

ويحرك الجوامد ، وينقل ما لاُينقل ، ويعقد أواصر ووشائج بين أكثر الكائنات تباعدا فإذا هى به حميمة :

« فلم أر قبلى مَنْ مشى البحرُ نحوه
ولا رجلاً قامتْ تُعانقه الأُسْدُ »[١١٧]

ويجعل الأشياء تتناسخ وتتجاذب ، ويصيرّ الباهت من الكائنات مُشِعًّا مُبهراً فإذا هو المعجزة :

« لو حل خاطرهُ فى مُقْعَدٍ لَمشى
أو جاهلٍ لَصحا ، أو أخرسٍ خطَبَا
إذا بدا حَجبتْ عينيك هيبتُهُ
وليس يحجبه سِترٌ إذا احتجبا »[١١٨]

وهو يمسخ - بالكلام - قويمَ الخلق ، ويمتح من آبار المجهول ، ويسبر خفايا الأجرام ، ويبدل الخلق تبديلا :

« سلبتِ عظامى لحمها فتركتِها
عَوارىَ فى أجلادها تتكسّرُ
وأخليْت منها مُخّها فتركتِها
أنابيب فى أجوافها الرّيحُ تصفرُ »[١١٩]

والشعر يُغير نواميس الأشياء ، وينسخ قوانين الطبيعة ، وينسف أنساق المنطق :

« ومن عجب أنّ السّيوفَ لديهمُ
تحيضُ دماءً ، والسّيوفُ ذكورُ

« وأعجبُ من ذا أنّها بأكفّهم
تأجّجُ ناراً ، والأكفُّ بحورُ »[120]

والشّعر إخبار مخلوط عن الأشياء ، يفتن النّاس باستخدام قليل ممّا يعرفون وكثير ممّا لا يعرف إلاّ الشّعراء :

« سألتُ النّدى : هلْ أنت حرٌّ ؟ فقال : لا
ولكنّنى عبدُ ليحيى بن خالدِ
فقلتُ : شراءً ؟ قال : لا بلْ وراثةً
توارثنى عن والدٍ بعد والدِ »[121]

وهو إخبار بالغيب من امرىء يخرج منه إلى الشّهادة ويُلقى بين العالمين جسرا :

« رأيتُ ذوى الحاجاتِ من كلّ جانبٍ
يقولون لى : أين الموفّقُ قاعدُ ؟
« فقلتُ لهم : فوق المَجرةِ داره
ولكنّنى فارقته وهو صاعدُ »[122]

وهو جوهر زئبقى حربائىّ ، يخلب حتّى نفسه ، ويفتن شكله ، ويهرب من مولاه ويمرق عليه ؛ وهو مفعول يفعل ، ومولود يلد :

« وما قلتُ من شعر تكاد بيوته
إذا كُتبتْ يبيَضّ من نورها الحِبرُ
وما أنا وحدى قلتُ ذا الشّعر كلّهُ
ولكنْ لشعرِى فيك من نفسه شعرُ »[123]

وهو ، إذ يستقلّ ، يصبح ـ فوق هذا كلّه ـ قوّة تفيض على المسافات والأبعاد وتخترق الجماد :

« ولكنّه طال الطريقُ ولم أزلْ
أفتّش عن هذا الكلام ويُنْهَبُ
فشرّق حتّى ليس للشرق مشرقٌ
وغرّبَ حتّى ليس للغرب مغربُ
إذا قلتُه لم يمتنع من وصوله
جدارٌ مُعلّى أو خباءٌ مطنّبُ »[124]

إنّ الذى يسمع شعرا ، أو يقرؤه ، لا يبقى محايدا منغلقاً على نفسه ، يعيش مع أفكار وعواطف ، وإنّما يدخل عالما موضوعيا محسوسا ، تجذبه كائناته وأشياؤه أو تدفعه ؛ لأن الكلام فى هذا العالم ـ كما هو فى عالم السّحر ـ ليس كلاما بل أشياء تكوّن عن طريق التّداعى كلاًّ حيّاً يسعى ويتحرك ، والألفاظ هى الأشياء وهى بصدد الولادة :

« وداع دعا إذ نحن بالخَيْف من مِنًى
فهيّج أحزانَ الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنّما
أطار بليلى طائرا كان فى صدرى »[125]

إنّ الشّعر هنا يطلق طيران الطائر كبِدٍ تنفتح ، والقلب يرسل طيران الطائر كشجرة تُرمى فى سكون الظهيرة بحجر . وهولا يعنى أن طائرا يُطار ، فهذا يكفى بسيط المنثور لأدائه ، وإنما هو يطير الطائر فعلا ويزجره « حقيقة » . ولسنا فى أكيد حاجة إلى تخيل الحدث ؛ فهو ماثل حاضر ، يكفى أن نغمض أعيننا لنراه ! « إنّ الخطاب الشّعرى ـ كالخطاب السّحرى ـ له نسق الحياة لا نسق المنطق . وإذا كان اللفظ فى الشّعر هو الشىء فإن الأساليب البلاغية يجب النظر إليها فى معانيها الحرفيّة ، إذ إن الصّور البلاغيّة منطق عقلانىّ خارجى ، يُبعدنا عن طراوة الشعر الأولى »[126] . فالقول المنسوب إلى كثير عزة :

« ولمّا قضيْنا من مِنى كلّ حاجةٍ
ومسّحَ بالأركان مَنْ هو ماسحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالتْ بأعناق المطىّ الأباطحُ »[127]

يخلق كونا حيًا ، ونهراً « حقيقيا » يسيل بأعناق المطايا . فإذا أخذناه غير هذا المأخذ ضللنا وسقطنا فى النثر . وإن هذا الازدواج بين الأباطح ـ مسايل الماء الواقعية ـ وبين أعناق المطايا ـ يشبه الازدواج الأسطورى الذى يزدهر فى السحر ويكثر فى مثل قولهم : « أمطرت السّماءُ ضفادع ، أو ثعابين » ؛ فهذه ، بعبارة أخرى ، مظاهر خلق أو تشويه خلق سحرية ـ طبيعية . ولعلّ دور الصورة هنا ليس فى أن نفهم بعض خصائص الشىء أو المعنى المرموز إليه بسرعة ودقة وبساطة ـ كما يعتقد العقلانيون ـ بل أن نحدث بينه وبين قرينه مشاركة تامة :

« فعيناكَ عيناها وجيدكَ جيدُها
ولكنّ عظمَ السّاق منكَ دقيقُ »[128]

إنّ صحة التشبيه هنا ودقته أمر لا يلفت إلاّ انتباه الناقد ؛ أمّا الشاعر فعنده أنّ عين الظّبى عين حبيبته ، وأن جيده جيدها . . . ألسنا هنا فى خضم العالم السحرى ، حيث تتجاذب ـ فى وحدة كثيفة عميقة ـ أكثر الأشياء تباعداً فى التّفكير المنطقى ؟[129]

« وانبحّتِ التّربةُ العجفاءُ ـ من عطشٍ ـ
عن أشدقٍ فاغراتٍ تنبحُ السُّحُبا
ألرّيحُ ؟ لا ، ليستِ الرّيحُ التى ركضتْ
بيضاءَ سوداءَ رقطاءَ القفا عجبا
تلك الزرافاتُ فى السّهل العقيم لها
مرعى روى من سراب يُنبتُ السّغَبا . . . »[130]

لعلّنا تبيّنّا ـ من خلال هذه النّظرة العجلى ـ أنّ بين الشّعر والسّحر أواصر متينة ، سطحها جمالى وعمقها تاريخى وأنطولوجى . وقد توسّلنا إلى إيضاحها بتقليب اللفظتيْن فى اللّغة أوّلاً ، ثمّ بتفحّص نقاط اللّقاء البارزة فى مستويات عدّة . . . وحاولنا أن نستجلى ما علق بالذي وصلنا من الشّعر القديم من آثار الطّقوس السّحريّة المتوسّلة بالشّعر ، أوْ ممّا يكشف عن ماضى العلاقة بين الظّاهرتيْن والنشاطيْن ، وهذا هو الوجه التّاريخى من العلاقة ؛ أمّا وجهها الأنطولوجى ـ وهو الأهمّ ـ فيخترق الزّمان لأنّه كامِنٌ فى كلّ شعرٍ حقّ . . .

على أنّ لنا فى هذا الموضوع فصلَ قولٍ نحن بإذن الله قائلوه .

الهوامش

(١) راجع هذه الممارسات وغيرها فى « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى (ط . ١ . دار الكتب العلمية ، بيروت . ١٩٨٢ - ص ص : ٣٧ - ٤١) مع شواهد شعريّة كثيرة .

(٢) نفسه . ص ١٦

(٣) جابر عصفور : « مفهوم الشّعر : دراسة فى التراث النّقدى » . ط ٣ . دار التّنوير . بيروت ١٩٨٣ . ص ٤٦

(٤) ديوانه . تح عبد المجيد الغزالى . دار الكتاب العربى . بيروت . ١٩٨٤ .

(٥) « اللسان » : مادة (شعر) . جـ ٤ ص ص ٢٢٧٣ - ٢٢٧٨ ، دار المعارف . د . ت .

(٦) القرآن : سورة البقرة . الآيات : ٨ - ٩ - ١١ - ١٢ . وراجع بلاشير : « تاريخ الأدب العربى » ، ترجمة إبراهيم الكيلانى . ط . الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر . (١٩٨٦) ، ١ / ٣٣٤

(٧) « تاريخ الأدب العربى » ، ١ / ٤٦

(٨) « اللسان » . مادة (سحر) : ١١١ / ١٩٥٢ .

(٩) المرجع السابق .

(١٠) « كتاب السحر والشّعر » ، طبع المعهد الأسبانى - الإسلامى للثقافة ، مدريد ١٩٨١ ، ص ٩ : وهو كتاب شديد الإغراء بعنوانه ، رائد فى الحدس بصلة الشعر بالسّحر ، غير أنه - لسوء الحظّ - لا يكاد يجاوز هذا ؛ إذ هو ، بعد عنوانه الموحى ، والإشارة التى نقلناها أعلاه من المقدّمة ، ينقلب إلى كتاب اختيارات شعريّة أغلبها لمعاصرى المؤلف من شعراء الأندلس ، جعلها فى مختلف أغراض الشعر ، وأرادها زادا تثقيفياً وأخلاقيا لبعض أبنائه .

(١١) ابن رشيق القيروانى : « العمدة » تح محى الدّين عبد الحميد . ط ١ . مطبعة حجازى ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ١ / ١٤

(١٢) أبو هلال العسكرى : « كتاب الصّناعتين » تح أمين الخانجى . ط ٢ ، القاهرة . د . ت . ص ٢٥٧

(١٣) « اللسان » ، جـ ٣ ص ص ١٩٥١ - ١٩٥٤

(١٤) المرجع السّابق .

(١٥) القشيرى : « الرّسالة القشيريّة » . القاهرة ١٩٦٦ . وراجع : عدنان حسن العوادى : « الشعر الصوفى حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالى » ط ١ . دار الرشيد . بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٩

(١٦) J. A. Rony: La magie,P. U. F- Paris. 1950- p.82.

(١٧) انظر : Encyclopedia Universalis, X- 295.

(١٨) بشار بن برد : الديوان . تح محمد الطاهر ابن عاشور . طبعة الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر . 1966. I-88 .

(١٩) « مثالب الوزيرين » . تح إبراهيم الكيلانى . طبعة دار الفكر . دمشق . 1961 . ص.274 .

(٢٠) "Essai sur L'origine des langues" ,Ed. A. BELIN, 1917, P.1.

(٢١) أحمد شمس الدين حجاجى : مقال « الأسطورة والشعر العربى » . مجلة « فصول » ١ / ١٩٨٤ص ٤٣ .

(٢٢) كارل بروكلمان : « تاريخ الشعوب الإسلامية » . ترجمة نبيه فارس ومنير البعلبكى ط ١٠ ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٩ .

(٢٣) J.A. Rony : (الإحالة ١٦) ، ص ٢٤

(٢٤) ماكس أستمن : مقال « الأدب فى عصر العلم » ، ضمن كتاب « الأديب وصناعته » اختيار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا . ط٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٨٣ ، ص ٥٠ .

(٢٥) أ . ش حجاجى . مرجع سابق . ص. 44

(٢٦) العهد الجديد . انجيل يوحنا . الإصحاح الأول . الآية ١ . وراجع حجاجى . ص.43

(٢٧) يس . الآية ٨٢ .

(٢٨) البقرة - الآية ٦٥

(٢٩) J. A. Rony : p. 44.

(٣٠) راجع : Edmond Doutte : " Magie et religion dans L'Afrique du Nord",Alger 1909.

(٣١) المرجع السابق . ص ١٢٠

(٣٢) عيار الشعر . ص ١٧

(٣٣) العمدة . ص ١٩١ .

(٣٤) الديوان . شرح ع . ر . البرقوقى ، دار الكتاب العربى ، بيروت ١٩٨٦ ، ٢ / ٢٧٣

(٣٥) « زهر الآداب » . ط ٤ . دار الجيل . بيروت ١٩٧٢ . ص ٤٢

(٣٦) « المقدمة » . ط ٣ . دار إحياء التراث العربى . بيروت . د . ت . ص ٤٩٩

(٣٧) « البيان والتبيين » ، ط ٤ . تح حسن السندوبى . مطبعة الاستقامة ، القاهرة . ١٩٤٧ ، ١ / ٧٩

(٣٨) ابن رشيق : « العمدة » . ص ٦٢

(٣٩) انظر قصيدة سويد بن أبى كاهل اليشكرى فى « المفضليات » . ط ٥ . تح محمود شاكر وعبد السّلام هارون . دار المعارف ١٩٧٦ ، ص ٢٠١ ، وانظر شدّ لسان عبد يغوث الحارثى (المفضليات . ص ١٥٥) ، وهى عملية ترمز إلى حبس الشعر والخوف من أثره .

(٤٠) « المفضليات » . ص ٥٨

(٤١) راجع : Silvain Matton : "La magie Arabe traditionnelle" : Bibliotecа Hermetica, Paris 1976. p.21.

(٤٢) راجع مقال مالك يوسف المطلبى : « الشعر فى عصر العلم » . الحياة الثقافية العدد ٤٥ . تونس - نوفمبر ١٩٨٧

(٤٣) « الحيوان » ، تح فوزى عطوى ، مكتبة محمد محسن ، دمشق . د . ت . ٦ / ٤٥٠ . وراجع : أ . ش . حجاجى ، ٤٥

(٤٤) « بلوغ الأرب » ، ط ٣ ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، د . ت . ص ٣٦٦

(٤٥) المرجع السابق . ص ص ٣٦٧ - ٣٦٩

(٤٦) جواد على : « المفصّل فى تاريخ العرب قبل الإسلام » ط ١ . دار العلم للملايين ومكتبة النهضة ١٩٧٢ ، ٩ / ١٢١ . وانظر المفضلية . ٤٠ ص ٢٠١ حيث يقول سويد :

« وأتانى صاحب ذو غُـيّـث   زَفَيانٌ عند إنفاذ القُرَع
قال : لبيك وما استصرخته   حاقرا للناس قوال القذع » .

(٤٧) « العمدة » . ص ١٨١ وراجعها كاملة فى « الأغانى » ، « طبعة دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٣ ، ٩ / ٣٣١ - ٣٣٢

(٤٨) الديوان . طبعة دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ ، ٢ / ٢١٥

(٤٩) « تاريخ الأدب العربى » ١ / ٣٣٥

(٥٠) راجع جواد على ، ٩ / ٨٥ - ٨٦

(٥١) « الأغانى » ، ٩ / ١٤٠ ، وراجع بلاشير ١ / ٣٣٦

(٥٢) « الأغانى » . ٢ / ١٣٩

(٥٣) « الأغانى » ١٠ / ١٦٠

(٥٤) « أمالى المرتضى » . تح أبى الفضل إبراهيم . ط ١ . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤ ، ١ / ١٩١ . وراجع جواد على . ١١ / ٨٥ وعلى البطل : « الصورة فى الشعر العربى » .. ط ٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٣

(٥٥) « الشعر والشعراء » . تح أحمد محمد شاكر . ط ٢ ، دار المعارف . ١٩٥٨ . ص ٧٩ .

(٥٦) « العمدة » ، ص ١٨١ .

(٥٧) « الشعر والشعراء » . ص ٧٩ .

(٥٨) J. A. Rony : p.II.

(٥٩) إرنست فيشر : « ضرورة الفن » . ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية . . . ١٩٧١ ، ص ٥٣

(٦٠) ع . ح . العوادي : (الإحالة ١٥) ، ص ٢٧

(٦١) «الأغاني » ٩/٣٣١ ، وعمر فروخ : « تاريخ الأدب العربي » . ط ٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٩ ، وراجع أ . ش . حجاجي . ص ٥٢ .

(٦٢) توفي سنة ٩٠هـ/٧٠٩ م

(٦٣) انظر قصته في «الأغاني » جـ ٨ ، وراجع حجاجي . ص ٥٣ .

(٦٤) « تاريخ الأدب العربي » . ١/هامش ص ٣٣٧

(٦٥) ١٠/١٥٨

(٦٦) راجع بلاشير : ١/٣٣٧

(٦٧) راجع جيمس فريزر : « الغصن الذهبي : دراسة في السحر والدّين » ، ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧١ .

(٦٨) « المقدمة » ، ص ٤٩٩ .

(٦٩) علي البطل : (الإحالة ٥٤) . ص ٢٢٩ . وراجع : فريزر : « الغصن الذهبي » ، ص ٢٤٩ وما بعدها ، حيث يتعلّق الأمر بالتحكم في المطر عن طريق السحر .

(٧٠) (كذا) في ديوان امرىء القيس . تح محمد أبي الفضل إبراهيم . ط ٣ ، دار المعارف ، ص ٧٢ وعلي البطل : ص ص ٢٣٣ - ٢٣٤ ، مع اختلاف طفيف ، وفي وزنه بعض الخلل .

(٧١) ماكس أنستمن : (الإحالة رقم ٢٤) ، ص ٤٩ .

(٧٢) Jules Monnerot : "La poésie moderne et le sacré" . Paris, Gallimard 1945, p. 17.

(٧٣) أدونيس : « مقدمة للشعر العربي » . ط ٤ ، دار العودة ، بيروت . ١٩٨٣ . ص ٤٩ .

(٧٤) Albert Beguin : "Poésie et occultisme" dans "Critique" N° 19, 1947.

(٧٥) راجع : J.A. Rony pp. 122-123.

(٧٦) إرنست فيشر : « ضرورة الفن » ، الترجمة العربية ، فصل « البدايات الأولى للفن » .

(٧٧) بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » ، ١/٤٧ وما بعدها .

(٧٨) J.A. Rony : p. 15.

(٧٩) « الأغاني » ١٤/٩

(٨٠) انظر حديث الألوسي في « بلوغ الأرب » (ص ص ١٤ - ١٥) عن « قول العرب للميت « لا تبعد » ، ومثله ببيت مالك بن الريب :
« يقولون لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلاّ مكانيا »
وراجع التحليل الضافي لهذه الظاهرة في : M. Abdessalem : "Le thème de la mort dans la poésie Arabe". P.U.T. pp. 97- 101.

(٨١) انظر علي البطل : (الإحالة ٥٤) . ص ص : ٢١٨ - ٢٢٣ مع أمثلة كثيرة .

(٨٢) بروكلمان : « تاريخ الأدب » ١/٤٦ وراجع جواد علي : « المفصل . . . » ، ١/٤١٤ .

(٨٣) علي البطل : ص ص ١٩٢ - ١٩٣ . وراجع أمالي المرتضى : ١/١٣٥ ، وديوان بشر . ط ٢ ، تح عزة حسن . وزارة الثقافة ، دمشق . ١٩٧٢ ، ص ٢٠٧ .

(٨٤) « اللسان » . ٦/٤٦٢٧

(٨٥) راجع بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » . ١/٣٩١

(٨٦) بروكلمان . « تاريخ الشعوب الإسلامية » . ص ٢٩

(٨٧) اللسان : مادة (نفض) ، ٦/٤٥٢٤ - ٤٥٢٥

(٨٨) « اللسان » : ٥/٣٧٠٧ - ٣٧١٠

(٨٩) انظر : « العمدة » ، ص ص ٣٦ - ٣٧ . وراجع تعليق عمر فروخ في « تاريخ الأدب العربي » ١/٦٧٤ .

(٩٠) « الخصائص » تح . محمد علي النجار . ط ٢ ، دار الهدى ، بيروت ، د.ت . ص ص ١٣ - ١٥ ، وراجع : بلاشير « تاريخ الأدب . . . » ١/هامش ص ٣٤٦

(٩١) « بلوغ الأرب » . ١/٢٨

(٩٢) أ ش . الحجاجي . ص٤٨

(٩٣) راجع بلاشير : ١/٣٤٦

(٩٤) أنظر أخبار الأعشى في « الأغاني » : ٩/١٠٤ - ١٢٥

(٩٥) ابن طباطبا : « العيار » . ص ص ١٢٥ - ١٢٦

(٩٦) ابن رشيق : « العمدة » ، ص ص ٢٩ - ٣٦ (حيث زوج الأعشى بالشعر بنات المحلّق سراة القوم وكان معدما نكرة ، وقصة الحطيئة وبني أنف الناقة ، وقصة جرير ونمير . . .)

(٩٧) لسان الدين بن الخطيب : (الإحالة رقم ١٠) ، ص ١٠ .

(٩٨) محمود حسن أبو ناجي : « الرثاء في الشعر العربي » . ط ٣ ، مكتبة دار التراث ، المدينة المنورة ١٩٨٤ ، ص ٦٤

(٩٩) « الأغاني » ٣/١٤٤

(١٠٠) نفسه ٢/٥٧

(١٠١) ابن الخطيب : ص ٢٢

(١٠٢) « لسان العرب » . ٦/٤٤٢٢

(١٠٣) جون كروزانسوم : مقال : « الشعر كلغة بدائيّة » : (الإحالة رقم ٢٤) ص ٨٥

(١٠٤) انظر : Paul Zumthor : "Discours de la poésie orale ". Poétique, N° 52, Novembre 1982. p. 394.

(١٠٥) J.A Rony: pp. 115- 116

(١٠٦) ماكس أنستمن : (الإحالة رقم ٢٤) ، ص ٤٨

(١٠٧) أدونيس : « الإحالة رقم ٧٣) . ص ص ١٢٦ - ١٢٧

(١٠٨) نفسه ، ص ص ١٣٨ - ١٣٩

(١٠٩) أبو تمام : : الديوان . تح محمد عبده عزام . طبعة دار المعارف . ١٩٠١ . ٣٤٩ .

(١١٠) أبو نواس : ديوانه . ص ٢٦٤ .

(١١١) J. A. Rony : pp. 111-112.

(١١٢) عنتر بن جبلة . تح حسين عطوان . ط ٣ ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ص ٨٢ - ٨٣ .

(١١٣) نفسه ، ص ٩٥

(١١٤) الشريف الرضي . ديوانه . ط . دار صادر . ١/٣٨٧

(١١٥) بشار - الديوان . تح الطّاهر ابن عاشور . ١/٨٨ .

(١١٦) المتنبي . الديوان . تح البرقوقي . ١/١٤٧ .

(١١٧) نفسه . ١/٩٧ .

(١١٨) نفسه . ١/٢٤٠ .

(١١٩) بشار . الديوان . تح بدر الدّين العلوي . دار الثقافة . بيروت . ١٩٦٣ . ص ١١٤ .

(١٢٠) القاضي الجليس السعدي : ابن الخطيب . ص : ١٦ .

(١٢١) أورد البيتين ابن الخطيب - في المرجع السابق ص ١٩ - غير منسوبين .

(١٢٢) محمد بن علي النوري : ابن الخطيب . ص ١٩ .

(١٢٣) المتنبي : الدّيوان ، ج ٢ ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(١٢٤) نفسه ، ١/٣١٢ .

(١٢٥) المجنون : « الأغاني » ، ٢/٢١ .

(١٢٦) J.A. Rony : pp. 112- 113 .

(١٢٧) ابن قتيبة : « الشعر والشعراء » ، ص ٦٦

(١٢٨) المجنون : « الأغاني » ٢/٦٧

(١٢٩) راجع : J.A.Rony: pp 114 (الفصل المتعلق بالفن والسّحر)

(١٣٠) بدر شاكر السياب : « أنشودة المطر » . دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٩ ص ص : ٤٦ - ٤٧ .

إلهام الخلق الفنى

محمد ياسر شرف

حققت الإنسانية خلال الحقبة القصيرة الماضية من هذا القرن تقدماً ملموساً وسريعاً فى جميع أنواع العلوم ، ولاسيما فى ميادين العلوم الإنسانية والمعيارية ، بالقياس لما أنجزته فى حقب تاريخية سالفة . ولقد حظى الفن باهتمام عدد كبير من العلماء السيكولوجيين ، بل إن عدداً لا بأس به منهم قد وقف اهتمامه على دراسة ما يتصل به من تفصيلات جزئية ، كعمليات الإبداع أو العبقرية الفنية وعوامل الابتكار وظروفه وغير ذلك .

وعلى الرغم من الاختلافات المذهبية والمدرسية بين علماء النفس ، الذين تناولوا ظاهرة (الخلق الفنى) بالدراسة والبحث والاختبار ، فقد ألقيت أضواء مفيدة على واقع النتاج الفنى ، بوصفه جزءاً من الإنجاز الثقافى والإنسانى . وهكذا غدت البحوث والدراسات يكمل بعضها بعضاً ، ويسدُّ بعضٌ ثغراتٍ ظهرت فى جهود بعض ؛ وهذا ما أدى إلى تواصل الدراسات والاختبارات وتآزرها وتعاونها ، فى إضاءة جانب أكبر من المجهول الخفى الذى كانت تقبع فيه حقائق الخلق الفنى فى زمن مضى .

سأحاول فيما يلى أن أعرض لجانب واحد من جوانب الخلق الفنى هو « الإلهام » بشكل بسيط وموجز إلى حدٍ ما . وإذا كانت الأقوال والآراء التى يقدمها التراث الإنسانى فى هذا الموضوع كثيرة جداً ، فإننى سأعرض لما أراه بمثابة ذُرى متميزة فى دراسة الإلهام أو تحليله أو تعليله ، آخذاً بنظام السبق الزمنى للدراسات وليس الأهمية العلمية ، ثم أبسط رأيى الشخصى فى موضوعة الإلهام هذه ، على ضوء ما توصلنا الدراسة إليه .

ارتبط مفهوم الإبداع الفنى بمفهوم الجمال فى غالب الحقب التاريخية ؛ وكان ذلك سبباً فى ظهور دراسات متباينة المنحى والأهداف ، أخذت على عاتقها إبراز السمة الاستاطيقية لمباحث الخلق الفنى والإلهام بصفة خاصة . وميَّز الدارسون بين ما هو (جمالى) بوصفه علامة فى الأثر الفنى ، وما هو (فنى) بوصفه إطاراً يحتاج إليه النتاج المدروس . لذا سأميِّز بين هذين اللفظين فى الاستخدام ، فأدلِّل بكلمة « الجمالى » على الموضوع المتصف بالجمال أو الجمالية ، وأعنى بالجمال صفة معنوية تتوافر فى موضوع مادى ، وتحقِّق لدى مدركها شعوراً بالرضى أو القبول أو الراحة ، يرجِّح حالة بقائه على حال انقضائه . وبهذا التعريف الذى أقترحه للجمال نبتعد عن (الدور المنطقى) الذى تقع فيه كثير من الدراسات الفنية ، عندما تعرِّف الجمال بأنه ما يجعل الشىء جميلاً ، وتعد الجميل ما انطوى على الجمال أو دخل فى إطار المشكلة الجمالية . ثم إننى فى الوقت نفسه أميل إلى حسبان (الفن) مجال الفاعليات التى تتخذ هدفاً لها تحقيق الجمال فى نتاج ما ، باستخدام وسائل وأدوات ذات تقنيات معينة ، وباعتماد مهارات متنوعة الأساليب . وهذا يعنى أننى أنظر إلى (الإبداع الفنى) بوصفه فاعلية إنسانية ، تستهدف تحقيق الجمالى من خلال علاقات محدودة تقيمها بحسب نسق معين ، فتتناول الشكل والمضمون فى وقت معاً ، على درجات متفاوتة فى كل منهما . وعلى هذا النحو تغدو (العبقرية الفنية) عادة

إنتاج ، تتجلّى في قدرة الفنان على الدخول في فعاليات وحساسيات انفعالية تنقله إلى إنجازات جمالية ؛ إلى إبداع فني يظهر - غالباً - بشكل فجائي ، هو ما يطلق عليه اسم (الإلهام) .

وللحديث عن « ميكانيزم » الإلهام وتعرّف وضعه ، لابد من العودة إلى تواريخ الفنون والآداب ، والإبداع بعامة ، التي كانت سجلاً حافلاً لذلك . فقد ارتبط مفهوم الإبداع الفني بدلالة الإلهام منذ القديم ، بوصفه الحالة التي يكون فيها الفنان تحت تأثير ورود سيل من (الأفكار المجهولة المصدر) ، يتلقاها دون جهد يذكر ، ويعمد إلى إخراجها من حيّز الخفاء إلى العالم الخارجي ، بوساطة أدواته التي يستخدمها .

ما برح الإلهام غامضاً مجهولاً في مصدره وتكونه وحالات وروده وخصبه ، فاختلفت في ذلك كله الآراء والتقديرات والاهتمامات[١] . وصفت فئة من المفكرين الإلهام بما هو (منحة إلَهية أو إشراق) من قوة خارجية ، نعده (الغزالي) كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيفٍ فارغ[٢] ، في حين أعلن آخرون أن « مشكلة الإلهام في الفكر ، والإلهام في النبوغ الفني وفي كل نبوغ ، هي مشكلة فنية بالتعريف ؛ ولذا يقصّر العلم ، حتى علم النفس وحده ، عن النفاذ إلى سرّها وبلوغ حقيقة منطلقها . وليس يلم بهذا اللغز إلا مسعىً فلسفيٌّ ينطلق من العلم ويجاوزه ، وينفذ إلى الحياة ويتعمّق فهمها ووعيها بالشعور المتعاطف معها . . وهذا يستلزم جولة تجاوز عمر إنسان واحد ، ورحلة إلى أبعد من بيئة واحدة ، وعصر واحد »[٣] . وما يستتبع ذلك من إمكانات وجهود ودراسات .

وقد ردَّ (فرويد) الإلهام إلى حالة من حالات اللا شعور ، هي (التسامي) ؛ ورأى (يونج) أن مصدره (الإسقاط) في اللاشعور الجمعي ؛ أما (برجسون) فقد رده إلى (الحدس) ، ووجده آخرون (ميزة) تندُّ عن الوصف والتفسير مهما كان من شأنها ، وأنكرت فئة وجوده أصلاً . وفيما يلي عرض لأهم هذه الاتجاهات .

تلك « الشخصية المتميزة » التي يتحلّى بها من « يمتلك مواهب خاصة » وحالات خاصة ، وطرائق للتلقي خاصة أيضاً . إن الزعم بوجود « وحي » يتنزّل على الفنان ، أو « إلهام » يتلقّاه من « قوة خارجية » ، يدين بجذوره لتلك الحقبة البعيدة من عصر ما قبل التاريخ ، وإن لم يكن ذلك قد اتخذ شكل دعوة منظمة أو نظرية واضحة إلا بعد مرور وقت طويل .

ثم أكد الإغريق - من بعدُ - ولاسيما سوفوكليس وأرسطوفانيس وأفلاطون وأرسطو - أن « الفن يمثل عالماً معيارياً أفضل ، قوامه أفراد أكثر رفعة من الناحية الأخلاقية »[٦] . كما وصف الفن بأنه « أرقى مظهر للروح الإنساني »[٧] . وذهب أرسطو في (فن الشعر) إلى أن تماثيل « بوليجنتوس » وشخصيات « هوميروس » أفضل منا - نحن أنفسنا . وإذا كان الفنانون قد تفاوتوا في مراتبهم التي شغلوها في المجتمع علوّاً وأهمية ، بوصفهم تلك الفئة الخاصة التي تم اصطفاؤها لتلقي الإلهام ، فإن مما لا شك فيه أن الشاعر قد حظي - منذ بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته - بتقدير فريد دون سائر أقرانه ، بوصفه نبياً أو عرّافاً ، ومانح الشهرة ومفسر الأساطير .

ويعود الفضل إلى الرومان في التفرّقة اللفظية بين مفهومي « الفن » و « الحرفة اليدوية » . وهم المسؤولون عن حسبان الفنون نوعاً من الأعمال الراقية ، والمهذبة ، والجميلة . وما يزال الرأي السائد حتى اليوم هو أن « الفن عمل غريزي تقوم به أقلية من ذوي المواهب بين الناس ؛ وهو في جوهره يقوم على الإلهام ، مثلما يقوم من حيث التعبير عنه وإبرازه على الشخص »[٨] .

وللتدليل على ذلك « الشيء الغامض » ؛ ذلك الجانب من تجربة الفنان الذي يمكنه من إبداع إنتاجه الجميل أو الرائع أو الفريد - على أقل تقدير - تخيل الإغريق (الآلهات) بقصد تفسير « الترتيب السري الذي يضفي على بعض المعرفة ، أو بعض الآثار البشرية ، جمالاً يفوق الجمال الإنساني »[٩] . فاسم الآلهات يدل لديهم - غالباً - إلى جانب المنبع الإلهي للإلهام ، على الإلهام نفسه . وأهم ما برز في هذا الشأن عند الإغريق نظرية أفلاطون .

الأصول التأسيسية :

يبدو أن القول باختلاف الفنان عن الإنسان العادي قولٌ قديمٌ جداً في تاريخ البشرية ؛ إذ تطلعنا نتائج البحوث الأنثربولوجية في الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ على (الفنان الساحر) الذي كان « أول مثل للتخصص وتقسيم العمل » ، وقد « انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز ، إلى جانب الساحر والطبيب ، ومهّد الطريق لظهور طبقة الكهنة »[٤] . وقد كانت « مهنة الفنان متميزة بدرجة تكفي لكي يرتزق صاحبها منها ، منذ وقت مبكر في تاريخ مصر القديمة »[٥] .

ولقد كرّس القول بأن الفنان إنسانٌ غير عادي مجموعة من الاعتقادات ، عُدت صفة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن

النظرية الأفلاطونية :

يرى أفلاطون أن القوة الفنية الخالقة ، أو المقدرة الإبداعية ، واحدة في الفلسفة والفن ، وهي « الحماسة أو الحب - إيروس » ، وأن الإنسان حين يتذكر ما رآه من « صور وماهيات » في حياته السابقة - عالم المثل الذي كانت تحيا فيه النفس - ويضاهي هذه الصور بالأشياء المقابلة لها في العالم الحسي ، يشعر بالجزع ، ثم يشعر بحماسة شديدة نحو التعلق بهذه الصور . هذه العاطفة أو هذا الوجدان ، هو مزيج من الحماسة والجزع والدهشة وحب الاستطلاع . « وعندما تستولي حال الهذيان على نفس نقية حنون توقظها ، وتمجد جميع الحوادث الرفيعة التي لا تحصى عند

الأقدمين ، فتتجلى فى أغانٍ وقصائد ، وتضطلع بتربية الأحفاد . ولكن الذى يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفخ فيه الآلهات هذيانه ، وهو يحسب أن الفن يكفى ليجعله شاعراً مجيداً ، سيظل بمنأى عن الكمال ، وإن شعر الإلهام ليكسف شعر الحس السليم »(١٠) .

وذهب أفلاطون إلى القول بأن أفضل الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحماسة ، ولنوع من الغيبوبة ؛ وهم فى هذا يشبهون « كهان الإلهة سيبل » ، الذين لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، فلا يعثرون على أغانيهم الحلوة إلا تحت تأثير الوحى والنشوة . فالشاعر كائن خفيف يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر ، إلى اللحظة التى يدخل فيها هذه الحالة .

من هذا يبدو أن أفلاطون قد جعل مجال الفن هو الوحى الإلهى ، وأن كل موضوع من الموضوعات التى يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه « ربات الشعر » . لذا فإن الإله يمكن أن ينزع العقل عن الشعراء ، ويستخدمهم كهاناً أو أنبياء أو سحرة ملهَمين ، من حيث هم أداة تتحدث القوة السماوية على ألسنتهم . وقد وضع للتعلق مراتب أولها « التعلق بالأشياء الجميلة » ؛ لأن الصور أظهر ما تكون بالنسبة إلى المحسوسات فى المحسوسات الجميلة . ورأى أفلاطون أن الإنسان يشعر ــ من ناحية أخرى ــ بنزعة نحو « التشبه » بهذه الصور التى رآها فى العالم السابق ، من حيث خلودها ، فيعمل على أن يستمر ويكون خالداً . هذه النزعة إلى الخلود تتحقق عن طريق الولادة ، أى غريزة الإنتاج . وهذا ما يجعل الفنان ــ إذ يقدم إبداعه ــ إنما يحاكى ذلك الجمال الذى يجتذبه ويحقق خلوده . وحالة الولادة أو الإلهام هذه مقتصرة على فئة مصطفاة ضئيلة من الناس ، اجتبتهم الآلهة لهذه المهمة ، فغدوا متميزين بذلك .

وقد وصف أفلاطون طبيعة الإلهام فى محاورة « فيدر » بقوله : « عندما يتم اطلاع امرىء ، أو عندما يكون امرؤ قد تأمل غالباً الأشياء السماوية ، فإنه يدرك أحياناً ببصيرته ــ على نحو من الأنحاء ــ محاكاة سعيدة للجمال الإلهى ، أو يدرك فى جسد من الأجساد بعض سمات الجمال المثالى . إنه يرتعش على الفور ، ويشعر فى داخله بحركة بعض هيجاناته السابقة ؛ ثم إنه يجل هذا الشىء الجميل الذى يتعلق به بصره إجلاله لأحد الآلهة . ولولا الخوف من اتهامه بالعته ، لقدم إليه قرابين ، كما يهدى إلى وثن أوإله . إن قشعريرة كقشعريرة الحمى تنتابه عند رؤيته ، ويتبدل لونه ، ويتصبب عرقاً ، ويشعر بأن ناراً طريفة تحرقه ؛ وما يكاد يلقى بعينيه نفحات الجمال حتى ترتفع حرارته ، ويستمد من ذلك جوهر أجنحته . وهذه الحرارة تذيب القشرة التى كانت تمنعه من الإنبات ، لشدة حبسها فى الجفاف زمناً طويلاً ، وتنفتح ساق الجناح بتأثير سيالة النفحات الغاذية ، وينمو من الجذر حتى يشمل النفس كلها ، فقد كانت الروح أجنحة كلها »(١١) .

هكذا يبدو أفلاطون ، الذى رأى فى الإلهام حالة تلقٍ لما هو خارجى . وقد لجأ إلى تخيُّل قدرات فيزيائية مؤثرة ، تحمل متلقى نفحات الجمال الذى ترتفع حرارته دون أى سبب مسوِّغ غير افتراض ذلك ، إلى امتلاك أجنحة تحلق به إلى الأشياء السماوية . وهو يستخدم لذلك تشبيهات طبيعية ، تسطِّح فكرة الإلهام ولا تبسِّطها : « ذوبان القشرة المانعة الإنبات ، الحابسة فى الجفاف » ، وفيزيولوجية « انفتاح ساق الجناح بسيالة النفحات الغاذية » ، وبيولوجية « النمو من الجذر وشمول النفس كلها » ، مسبوكة بخيال بعيد كل البعد عن الواقع والتجربة وشهادة الحواس . وهذا ما يجعل حديث أفلاطون عن الإلهام ــ على المستوى التفصيلى النفسى ــ لا يقدِّم أكثر من فكرة تفيد بأنه « حالة معقدة غامضة » ، تستغرق الفنان المختار بصفة خاصة ، حين إبداعه إنتاجه . ويتطلب ذلك منا الإيمان بمجموعة من المسلَّمات التى لا برهنة عليها ، إضافة إلى « حالة ذوبان القشرة المانعة من الإنبات » ، وما فيها من نتائج لا يقبلها الاتجاه الأفلاطونى نفسه فى الإلهام . وهذا ــ بالطبع ــ لا يضيف لميدان علم النفس أى جديد مقنع فى موضوع الإلهام ، ويشفُّ ــ فيما يشف ــ عن أن فلسفة الفن عند أفلاطون هى مجرد فكرة (السمو) عما هو أرضى ؛ إذ لا يعطى الجمال ــ مطلقاً ــ على مستوى الحياة الإنسانية العادية ، بل هو « معدوم على هذه الأرض ، وموجود فوق العالم أو ما وراءه »(١٢) . ولذا ينبغى أن نجهد لنبدأ ــ أكثر ما يمكن ــ من الجواهر والأفكار ، أن نشارك فى نماذج الأشياء لنتمكن من تحسُّس جمالها العميق .

وقد استمر هذا الاتجاه فى تفسير الإلهام ، فى المذهب الرومانسى الذى كوَّن مجموعة من الآراء والأفكار عن كل ما هو « غير طبيعى أو فوق طبيعى » ، اصطبغت بلون التصوف الذى كفل رفع فكرة الوحى أو الإلهام إلى مرتبة عليا غير عادية . لقد ذهب « فيكتور هوجو » إلى أن الشاعر ساحر يسمع ويردد ، كما كانت تفعل قوة الماضى التى هى « ما يقول لسان الظلال » . ورأى « شيلى » أن الشعر كشف عن الغمام حقاً ، وأن الشاعر ينقل إلى الناس رسالة من عند الله(١٣) .

اتجاه ابن عربى :

أما العرب ، الذين وصلتهم نظرية أفلاطون بعد أن قرأوا تعاليم القرآن فى « الوحى » للأنبياء ، واستنبطوا « حدس » المؤمنين والعارفين ، فكانت لهم فى موضوع الإلهام نظرتان :

تعتمد الأولى الكيان الأفلاطونى العام ، وتختلف فى النسب والأصول وحيثيات التلقى وكيفياته المسوِّغة . وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الصوفيون ، وعلى رأسهم « محيى الدين بن عربى » .

وتنطلق النظرة الثانية من تأويلات واعتبارات تدعى لنفسها الاتسام بصفة « الاستقراء » ، لاسيما كما وردت فى بحوث أرسطو ، ويمثلها الفلاسفة الإلهيون ، ومنهم « أبو على بن سينا » .

يقرر ابن عربي أن « العبد هو محل الإلقاء الإلهي من خير ومن شر شرعاً ؛ وهو لوح المحو والإثبات . . فاللسان قلم القلب ، تكتب به يمين القدرة ما تملى عليه الإرادة من العلوم ، في قراطيس ظاهر الكون »[١٤] . وهذا يعني أن الإلهام طبيعة إنسانية لصيقة ، ومتوافرة لدى جميع البشر ، تحقيقاً للخضوع إلى « إله مفارق » ، به يتقوّم الخلق .

وقد ميز شيخ الصوفية بين حالات الإلهام ومراتبه ، ودرجات صفائه وائتلافه مع ناموس الطبيعة وأصل الشريعة ، في الخير والكمال والصدق ، فرأى أن ذلك صفة ممنوحة من الله ، ومحفوظة بدأب الجهد ومدى الاجتهاد في العبادات . وهو يقص علينا في كتابه « الفتوحات المكية » عدداً من الحوادث والمشاهدات ، استدعاها ورآها في يقظته ، فجّرت في نفسه ينابيع « الكشف والإلهام » . وهو يفيدنا عن علاقته بأستاذه « أبي يعقوب بن يوسف الكومي » قائلاً : « كان من صدقي في صحبته أني أتمناه في بيتي لمسألة تخطر ، فأراه أمامي ، فأسأله ويجيبني ، ثم ينصرف »[١٥] . إلى غير ذلك مما يحتاج إلى كثير من التسامح في التصديق والتسليم به ، بعيداً عن كل تحقيق علمي أو تجريبي .

عدَّ ابن عربي « الإلهام ظاهرة ممكنة » الحدوث لأي إنسان ، ولكن بتفاوت ، ووضع لذلك شروطاً منها :

(أ) إيمان الإنسان بقدرة القوة المفارقة ووجودها .

(ب) كونه صافي الذهن والقلب .

(جـ) استعداده لإدراك لطائف المعرفة .

وقال بوجود «أراض سماوية عجيبة » في باطن الإنسان ــ قصد بها الحقيقة أو الروح ــ لا يمكن أن يسلكها « إلا الخواص من سائر الخلق » ، لقدرتهم على التعالي والسمو عن مطالب هذه الحياة الفانية[١٦] . وقد عدَّ الإبداع الحقيقي ما تجود به القدرة الإلهية ، الجميل الذي يحب الجمال ، وربط ذلك بما أسماه « قوة الخيال » ، التي تختلف من إنسان إلى آخر ، ووصف حالته في أثناء تلقي الإلهام بقوله :

إذا نزل الروحُ الأمينُ على قلبي
تضعضعَ تركيبي وحنَّ إلى الغيبِ
فأودعني منه علوماً تقدَّستْ
عن الحَدْسِ والتخمين والظنّ والريبِ

وقال عن كتابه الفتوحات : « ما كتبت منه حرفاً إلا عن إملاء إلهي وإلقاء رباني أو نفث روحاني في روع كياني . هذا جملة الأمر ، مع كوننا لسنا برسُل مشرِّعين ولا أنبياء مكلَّفين »[١٧] .

كذلك يبدو أن ابن عربي ــ كأفلاطون ــ يرى في الإلهام فيضاً يتمثّله الإنسان من خارج الذات ، وأنه نوع من الهبة الخاصة والجود ، له شروط نفسية واعتقادية لابدَّ من توافرها . والنقطة التي يضيفها إلى التصور الأفلاطوني ــ بعد ترك عالم المثل بمقتضى الدين ــ هي أن هنالك منبعاً آخر للإلهام ، هو « الذات الإنسانية أو الحقيقية الخالدة » ، الكامنة في الإنسان ، من حيث هو دليل ظهور الوجود « الحق » . وتلك الحقيقة لا يناها الخطأ ، ولا يعلق بها الخطل ، مرهونة بتخلية القلب والذهن عن شواغل الحياة الدنيا وتفاهاتها ، ومرتبطة بتحلية القلب بذكر الخالق الذي براها ، والامتثال للعبودية الحقة التي هي أصل كل معرفة وعلة كل علم .

النظرة السينائية :

أما ابن سينا فقد نظر إلى الإلهام على أنه « حدس أو إشراق » يتحصَّل في النفس ، فتدرك الموجودات والمعقولات ، بما تستفيده من « العقل الفعال » . وقد تكون هذه الحالة ــ أحياناً ــ بمثابة « الرؤيا » ، فيقول : « ومتى أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها ، حتى أن كثيراً من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام »[١٨] .

رأى ابن سينا أن للإنسان « نفساً عقلية » ذات وجهين ؛ يتجه أحدهما نحو الجسم ، ويعمل كالعقل العلمي بمساعدة « الهيئة الظاهرة العليا » ؛ والوجه الأخر معرَّض لقبول « الصور العقلية » والحصول عليها . والغرض من ذلك ــ عنده ــ أن تكون النفس العقلية عالماً معقولاً ، تصدر عنه صور الكائنات ونظامها العقلي . وهو يقرِّر أن ليس في الإنسان إلا أنه ذو قابلية صالحة للحصول على العقل الذي يساعد العقل الفعال ، ويشير إلى أن السبيل إلى ذلك هو إزالة الموانع التي تحول دون اتصال العقل بالظرف الصالح لاستيعابه ، وهو البدن .

هذا الحدس ؛ التوصل إلى العقل الفعال ؛ الاتصال بالله وملائكته ، على درجات متعددة من حيث القابلية والاستعداد ؛ فالناس يتفاوتون في الحدس كمّاً وكيفاً ؛ منهم من لا حدس له أبداً ؛ ومنهم من له حدوس في أكثر المطلوبات أو كلها . كذلك فإن بعضهم أسرع في الحدس من بعض ، لشدة صفاء النفس ، أو شدة الاتصال بالمبادىء العقلية . والإبداع الفني ــ بل كل إبداع ــ لا يتحصل إلا بوصفه حدساً من تلك الحدوس .

فالإلهام ، أو الحدس أو الوحي ، يهبط على البشر لسعادتهم ، إذ كما أن للنفس في الحالات العادية تأثيراً على أعضاء الجسم ، فإن لها أيضاً حالات سامية تستطيع فيها أن تبلغ « منزلة النفس التي ليست هيولانية ؛ تلك النفس القوية القادرة على اختراق العالم غير المقاوم ، فيغدو كثير من الأشياء الغامضة مرئياً لصاحب تلك النفس ، حتى كأن شعاعاً من نور ينصبُّ على المجهولات وهي في حالة الظلام ، فيكشف له حقيقتها »[١٩] . وهذه هي أعلى حالات الإلهام ؛ هي أرفع مراتب النبوة .

إن ما أضافه ابن سينا إلى مفهوم الإلهام هو عدُّه طريقة لتحصيل المعرفة ؛ طريقة لاستكمال الحصول على علم ، من العقل الفعال بصفة خاصة . وهو ــ بهذا ــ يجعل الحدس قابلاً للزيادة والنقصان

لدى الشخص الواحد ، غامض الحركية والتكوين . ويمكن لمن لا حدس له أن يتعلم من أصحاب الحدوس إذا هو جالسهم ، فيروض نفسه على ذلك . وقد رأى المعرفة المحصَّلة بالحدس كاملة فى الموضوع ، لا تقبل الزيادة ، لكنها تتفاعل — بعد — وتنضج فيزيد الانتفاع منها .

أما طبيعة هذا الحدس السينائى ، الذى هو أشبه بشعاع من نور يصب على المجهولات وهى فى حالك الظلام فيكشف حقيقتها ، وكيف يتم انبثاقه ، وإلى أى مدى وبأى اشتداد ، وتبعاً لأى ظروف ، فذلك ما لم يتحدث عنه الشيخ الباحث ؛ فلم يشكّل ما قدّمه فى هذا الشأن — كسابقه ابن عربى — أى تقدم ملموس فى طريق العلم والتجربة ، وبقى تفسيره فى سلك ضروب التعليل اللفظى لا أكثر .

الاتجاهات الحديثة :

فإذا تركنا قدامى المفكرين وانتقلنا إلى المحدثين والمعاصرين ، ألفينا البحوث والعلوم قد تقدمت ، وتشعّبت النظريات والآراء ، ولم يعد المفكرون من غير أصحاب الاختصاص يعالجون كل شىء فى كتاباتهم ، بغية وضع نظرية كاملة للكون وما فيه من موجودات ، وصادفنا فى الأدب وبقية الفنون الأخرى طرقاً للكشف عن أسرار البشرية ، والبحث فى مشكلاتها وقضاياها ، والعناية بكل ما هو قادر على زيادة رتبة الشعور بما هو إنسانى على نحو لاذّ ، أو نافع ، أو مفيد ، أو جميل .

وإذا كان الشعر — كما يقول « ووردزورث » — هو التعبير عن الانفعال مستعاداً فى هدوء ، فإننا سرعان ما نلمح فى العمل الفنى غرائز عدة ؛ منها غريزة إظهار النفس أو حب الظهور ؛ ومنها الغريزة الاجتماعية أو الرغبة فى التعاطف ؛ وغريزة البناء أو التركيب أو التلذذ بإنشاء شىء جديد ؛ « فالفنان فى مشغله ، والشاعر فى مكتبه ، لا يختلفان عن الطفل فى المنزل ، كلاهما فى إنشائه لفنه ينفّس عن وجدانٍ زائد لم يجد إشباعاً كافياً فى عالم الواقع »(٢٠) .

واعتماداً على تفسير العمل الإبداعى والعوامل المكوِّنة إياه والكيفيات التى تسهم فى إخراجه من حيِّز القوة إلى حيِّز الفعل ، اختلف المفكرون فى نظرتهم الحديثة إلى « الإلهام » : عدته فئة — مثل « دى لاكروا » و « فيليكس كلاى » و « بالدوين » — عملية « تألق وانجذاب » ؛ ورأى فيه آخرون — مثل « ديكارت » و « برجسون » و « وارين » — عملية « تأمل لا شعورى ينتهى بالحدس » ؛ وقالت جماعة بأنه مزيج من تراكمات « النماذج البدائية » فى أجيال الحضارات السابقة ، تتصاعد من اللا شعور إلى ساحة الشعور ، فتملؤها وتشكل عصب العملية الإبداعية ، والفنية بصفة خاصة . وقد دعا ذلك إلى الحكم بأن « الفنان العبقرى أو العالم المجرِّب لا ينجو من استيلاء أحلام اليقظة على فؤاده ، بل قد يتخذ منها مطيَّة لاستلهام عالم الجمال والشعر والحقيقة ، ولاقتحام حدوده المغلقة »(٢١) [illegible] » فى مقال لها عنوانه « رؤيا شاعر » عن [illegible] من طبيعة الفنان العظيم ، فى أنواع [illegible] روحيًّا ونفسيًّا بتلك الرؤيا التى تثير إعجاب [illegible] الكون ؛ فالفنان مثل « موسى » ، يرى الإله خلال العليقة [illegible] » . أما « لامب » فقد رأى « الفنان يحلم ، ولكن فى اليقظة » .

القائلون بالتلقى والانجذاب ، أو التأمل اللا شعورى الذى ينتهى بالحدس ، يتصورون المبدع فى حالة الإلهام وقد سلبت إرادته ، ينهال عليه وابل الأفكار من عوالم مجهولة زاخرة بكل معنى جديد . وهم يجمعون — تقريباً — على القول بأن العمل الفنى تدفع إليه أسباب هى التى تدفع إلى الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة ما يحققه الحلم . وقد أوضح « بول ڤاليرى » أن ذلك يكون عن طريق « رموز أو صور تربطها علاقات بعيدة وغريبة فى الوقت نفسه ؛ ففى كل مرة من الخلق نفكر تفكيراً عميقاً بشىء — بمعنى ما — للعمل اللا شعورى ، نجد أن هذا العمل يستمر من تلقاء نفسه ، وأن شيئاً ينبّهنا عند انتهائه .. إن لحظة الصدمة الداخلية التى تنبئنا بالحل هى التى تحمل الأفراح الذهنية الحقيقية ؛ أفراح الإخصاب »(٢٢) . ولذلك قال « ڤاليرى » بدراسة المثيرات الخارجية أو الحالة النفسية والفكرية المعرِّضة لحدوث الإلهام ، حيث أن بعض الأفكار العميقة تدين بأصولها إلى حضور بعض الصور اللغوية فى الفكر ، وحضور الأشكال اللفظية الفارغة ، وحضور نغمة معينة تتطلب مضموناً معيناً .

ويقول « شارل لالو » إن الإلهام خصوبة فريدة فى الوظيفة الكلية لإنشاء الأبنية ، والوظيفة المتخصِّصة فى تقنية معينة(٢٣) . ويعود بنا « شارل بودلير » إلى السمو والرفعة اللذين لا يتوافران فى واقعنا اليومى المباشر . وهو يرى أن ما يخلقه الفكر هو أكثر حياة من المادة ، ويقرِّر أن « مبدأ الشعر هو الطموح الإنسانى إلى جمالٍ سامٍ ؛ وتجلِّى هذا المبدأ يكمن فى الحماسة فى انخطاف الروح »(٢٤) . وإذ يعرِّف « بالدوين » الإلهام بأنه « إشراق الذهن أو تنبّهه ، الذى ينظر إليه كأنما هو آتٍ مما وراء الطبيعة »(٢٥) ، يتخذ « دى لاكروا » خطوة فى اتجاه التحديد ، حيث يضيف إلى ذلك أن ميزة الفنان ليست فى أن يقف مسلوب الإرادة أمام سيل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع الإمساك بهذه الإشراقات وتأمُّلها .

ومن الذين يرفضون الاعتراف بوجود الإلهام الغامض — أصلاً — « إدجار ألن بو » ، الذى يجزم بأن عملية الإبداع موجَّهة من الألف إلى الياء ، توجيهاً مشعوراً به ، ويقدم رأياً استبطانياً فى ذلك ، يخالف فيه نتائج جميع الاختبارات والدراسات التى أجريت على المبدعين ؛ ومع ذلك فهو يقول : « لم يكن الشعر هدفاً بالنسبة لى ، بل هوى . وينبغى تشريف الأهواء ؛ إذ لا ينبغى ولا يمكن استثارتها إراديًّا رجاء التعويضات الحقيرة أو المدائح الأكثر حقارة أيضاً ، الصادرة عن البشر »(٢٦) . وهذا ما يجعل زعمه مكابراً ، منضوياً مع غيره فى نطاق التأمُّلات .

أما الدراسات النفسية العلمية التى تناولت مشكلة الإلهام ــ والإبداع بعامة ــ بالبحث والتجريب ، فحديثة نسبيًّا ، إذا ما قيست بظواهر إنسانية أخرى تناولها علم النفس بالدراسة والتحديد ، كالإدراك والذكاء والتذكر وغيرها . وعلى الرغم من أن أول دراسة منهجية لموضوع الإبداع قام بها « جالتون » فى عام ١٨٨٣ م ، إلا أن الاتجاه العلمى فى هذا الميدان لم يَنْمُ إلا حديثاً منذ عام ١٩٥٥ م ، حيث فتحت للبحث آفاق جديدة ، وتنوعت الحوافز والاتجاهات لدى الدارسين والباحثين .

تؤكد الكتابات المتوافرة فى موضوع الحديث عن الإبداع ، والكشف عن ظاهرة الإلهام ، والتقارير التى وضعت خلاصة لتجارب ومناقشات ، أن هنالك أربعة مجالات رئيسية واضحة ، يمكن أن يعد كل منها محور دراسة تغنى الموضوع كله ، هى : عملية الإبداع ؛ الخصائص السيكولوجية للمبدعين ، معايير الإبداع ؛ المناخ الإبداعى . وقد ذكر « سوبر » أن الدراسة الوحيدة التى تم فيها تحليل القدرة التى يتصف بها المبدع ، هى ما قامت به « ماير » ، التى انتهت إلى تحديد عدد من العوامل التى تدخل فى القدرة الفنية ، وتتناول المهارة اليدوية ، والقدرة على بذل النشاط ، والذكاء الجمالى ، والخيال الابتكارى ، والحكم الجمالى الذى يعد طبيعة باطنية لدى المبدع[٢٧] .

وأشهر مقاييس التفكير الإبداعى التى تعنى بالإلهام ما وضعه « جيلفورد » فى (نظرية بناء العقل) ، التى تضمَّنت تخطيطاً يضم قرابة خمسين عاملاً ــ قابل للزيادة ــ تصنف فى خمسة أنواع من العمليات العقلية هى : العوامل المعرفية ؛ عوامل التفكير الموجه ؛ عوامل التفكير المتشعب والتقويم والحكم ؛ عوامل الذاكرة .

كما ظهرت مجموعة من الاختبارات أسهمت فى كشف العلاقات بين الإلهام والقدرات الفردية الأخرى ، مثل (اختبار تداعى الكلمات) ، أو الطلاقة الفكرية ، الذى يقيس سرعة استدعاء الأفكار بغض النظر عن أنواعها ، بحيث يمكن قياس الإلهام بوصفه ظهوراً فجائياً للتكوينات الجديدة . وهنالك (اختبار استعمالات الأشياء) ، الذى يكشف عن الاستعمالات النادرة غير المعروفة ، على نحو يعبر عن الأصالة[٢٨] . وقد استطاع « كوكس » بدراساته للعباقرة أن يؤكد بشكل عملى أن العبقرى إنسان ذكى ، متميّز الذكاء ، وليس متميزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء[٢٩] .

وبالرغم من أن « بليخانوف » عمد إلى إعطاء تفسير مادى لظهور (التصورات الجمالية فى المجتمع البدائى) من وجهة نظر المادية التاريخية ، فهو قد ركز اهتمامه كله على الناحية الذاتية فى الموضوع ، تاركاً المصادر المعرفية الموضوعية للشعور بالجمال والدافع إلى الإبداع[٣٠] . ورأى « ستولوفيتش » فى كتابه (الجمالى فى الواقع والفن) أن النشاط العملى للإنسان هو الأساس الذى يقوم عليه عملية توكيده الروحى لذاته فى الواقع ، أى فهمه لإمكاناته وقواه الإنسانية ، ولقدرته على الإبداع .

غير أن عدداً كبيراً من السيكولوجيين تبنَّى فكرة وجود (مراحل أو عمليات) للتفكير الإبداعى ، بحيث يعد الإلهام واحدة منها . مثال ذلك تحليل « دالاس » للتفكير الإبداعى فى مراحل أربع هى :

الاستعداد ؛ الحضانة ؛ الإلهام ؛ التحقيق .

وقد أجرى مفكرون كُثر بحوثاً تناولت العلماء والفنانين والأدباء على هدى هذه الفكرة ، التى ترى أن الإشراق أو انبثاق حل المشكلة بعد تعذُّره هو نتيجة ترك المشكلة جانباً وإعطاء الذهن فرصة للاستراحة بعد التشبُّع بالموضوع تشبعاً كاملاً ، فيتخلص من مجرى التفكير الخاطىء أو اتجاهه ، فى الوقت الذى يستمر فيه نشاط تحت الشعور .

وقد أوضحت دراسة « سبيرجون » و « أرمسترونج » للصور الخيالية فى (مسرحيات شكسبير) أن العمل الأدبى أو القصيدة الشعرية ، لا يبزغ فجاءة ، بل يكتمل تدريجياً ، مع اختيارات كثيرة وإشراقات عدة . وهذا هو ما دلت عليه التقارير الاستبطانية التى جمعها « روسمان » من المخترعين . وقد فضل « فيناك » القول بأن الإلهام ومكونات الإبداع الأخرى لا تتسلسل فى مراحل ، بل هى عامة متتابعة . ونظر « فرتهايمر » إلى الإبداع نظرة كلية ؛ إلى النموذج الشامل الذى يكوِّن الإنتاج النهائى[٣١] .

رائد التحليل النفسى :

فإذا انتقلنا إلى تفسير مدرسة التحليل النفسى وجدنا « سيجموند فرويد » لم يحدد فى نظريته الإلهام بشكل واضح ومتميز ، بل درسه بوصفه نتاجاً لا شعورياً يعالج من خلال تفسير الإبداع . وقد رأى أن النشاط الفنى موزَّع بين قوى ثلاث : الهو ، والأنا ، والأنا الأعلى . فالهو هو الجزء اللا شعورى من النفس ، ويحوى غريزتين متحاربتين هما غريزة الحياة أو الحب ــ « إيروس » ــ و غريزة التدمير أو الموت . ونظراً لأن سيطرة (مبدأ اللذة) على (الهو) ينقصه التنظيم الذى يمكِّنه من تحديد طرق تفريغ اندفاعاته ، هذه الطرق التى تعد من وظائف (الأنا) الذى ينمو من (الهو) ويستقل عنه فى جزئه المنظَّم ، يحاول (الأنا) المحافظة على حياة المرء الشعورية منظَّمة فينمو (الأنا الأعلى) من (الأنا) ويقوم بمهمة الرئيس[٣٢] . وبقدر ما ينفصل الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه ، يكوِّن قوة ثالثة ينبغى على الأنا أن يعمل لها حسابها[٣٣] .

هذه الثلاث القوى دائمة الصراع فيما بينها . وتتجلَّى محصلة الصراع فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يسميها « فرويد » (الأليات) ، مثل : الكبت والتحويل والتسامى والنكوص وغيرها . وقد اعتبر « فرويد » الإبداع عملية تسام أو إعلاء ، لوجود رابط لدى الإنسان بين الدافع للبحث والدافع الجنسى الذى يكبت بسبب النظم الاجتماعية ، ويُغمرُ جزءٌ كبير منه فى اللا شعور ، على نحو يؤدى إلى

ظهور المخترعات الجنسية أو الشبقية فى اللا شعور متسامية ، أى أنها تسعى نحو غايات مقبولة اجتماعيًا وغير جنسية ظاهريًا . ويتم ذلك عن طريق الطاقة النفسية ــ « الليبيدو » ــ التى تحرّض اللا شعور على إبراز مخترعاته على شكل ترابطات جديدة ومقبولة اجتماعيًا .

ومن الممكن أن نفترض هنا ــ وهذا ما لم يفعله « فرويد » ــ أن ظهور التكوينات على شكل دفقات لا شعورية إلى ساحة الشعور ، قد يكون ناتجاً عن ارتباط دافعى (البحث) و (الشهوة الجنسية) ، فيكون هذا هو ما ندعوه باسم (الإلهام) . و « فرويد » لم يوضح شيئاً من هذا فى حديثه عن طبيعة تكوين الإلهام ، ولم يذهب إلى تأويل هذا ؛ لذلك بقى تحديد الإلهام عنده ــ بصفة خاصة ــ فى مجال التساؤل النظرى الغامض . كذلك لا يخفى أننا لا نملك أى تأكيد تجريبى لوجهة النظر الفرويدية القائلة بوجود ترابط بين دافع البحث والدافع الجنسى ورأى « فرويد » يرتكز على المصادرة القائلة بأن « الحياة النفسية لا تتسم ــ خلافاً لما هو شائع ــ بذلك القدر الكبير من الحرية والنزوة ، بل لعلها لا تتمتع بقلامة ظفر منهما ؛ فما نسميه فى العالم الخارجى بالمصادفة يتحوّل فى نهاية الأمر ــ كما نعلم ــ إلى قوانين ، وما نسميه فى الحياة النفسية بالنزوة يرتكز ــ بدوره ــ إلى قوانين، وإن كنا لا نحدس بها إلا على نحوٍ غامض »[٣٤] .

وقد حاول مفكرنا رائد التحليل النفسى فى دراسة له عن « ليونارد دافينشى » أن يحدد الأسباب اللا شعورية التى تفضى إلى السلوك عند الفنان بصفة خاصة ، فرأى أن معظمها مؤلف من رغبات جنسية ، وصراعات ترتبط بعُقَد ــ مثل عقدة أوديب أو المحارم ــ تظهر فى الطفولة ، ولا تسمح لها النظم الاجتماعية بتحقيق الإشباع ، فيؤدى ذلك إلى كبتها فى اللا شعور ، فى الوقت الذى يخيل فيه أنها انتفت أو نسيت تماماً . لكن الحقيقة ــ كما يرى فرويد ــ أن هذه الرغبات الجنسية تظل تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه سلوك الفرد خلال مراحل حياته المختلفة .

يقول فرويد إن التفكير اللا شعورى يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة ، ويحوّلها إلى صور مادية ، وكثيراً ما يتجاهل أو يشوّه المعنى العقلى بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة ، مثل الصلة بين ألفاظ متشابهة الأصوات ،وهى صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعى ، على نحو يجعل التفكير اللا شعورى عتيقاً[٣٥] . وتبعاً لذلك التفسير الذى قدّمه « فرويد » يبدو أن الفن هو ذلك العالم الرمزى الذى يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة ، مادام فى استطاعة الفنان ، عن طريق آليات الإبداع الفنى ، أن ينتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغباته الجنسية . ويشير إلى أن لدى المبدع قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه ، بحيث تجىء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً . ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفنى لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع أو اللذات ، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تختفى بالقياس إلى ما يجىء معها من إشباع . وهكذا يجنى الفنان ، عن طريق التعبير الفنى عن أحلام يقظته ، ما لم يكن قادراً على تحقيقه من قبل إلا فى الخيال ؛ ونعنى بذلك الشرف والقوة وحب النساء[٣٦] .

إلا أن « فرويد » ــ الذى رأى الفنان شبيهاً بالعصابى ، ورأى النرجسية طابعاً أساسيًا فى نتاجه الجمالى والفنى ــ لم يقدّم أى سبب مقنع ــ بمعنى الكلمة ــ لاتجاه الدافع الجنسى إلى التسامى بعد الكبت فى حالة ما ، دون سائر الحالات ، كحالة « دافينشى»التى درسها مثلاً . كذلك فإنه لم يقدّم المسوغ الذى يجعل نتيجة الكبت إبداعاً ، وليس حالة عصابية . وقد أقرّ بأن منهجه غير قادر على الدلالة على أسباب الاستعداد للتسامى ، حيث رأى إمكانية رجوع ذلك إلى خصائص عضوية[٣٧] . هذه الأمور الأساسية الخطيرة تجعل التعليل بالتسامى فى النظرية الفرويدية قريباً من التعليل اللفظى ، ويبقى تفجر الإلهام ــ عند « فرويد » ــ بنشاط اللا شعور مفتقداً الإثبات التجريبى .

المدارس المحدثة :

وقد كان ذلك سبباً فى اعتراض مدرسة التحليل النفسى الحديثة على تسويغات « فرويد » وتفسيراته ، حيث اختلف إطار النظر إلى الإلهام فيها ، ولاسيما عند « شانتشتل » ، الذى رأى فى الإبداع « فعل نكوص فى خدمة الأنا » . وقرر « كريس » أن « يستخدم الأنا العمليات الفطرية ، ولكن دون أن يطغى عليها أو تقهره » . ولهذا عرَّف « كيوبى » الشخص المبتكر بأنه الذى « فى وسعه أن يستخدم بوسيلةٍ ما ــ ما تزال غَرَضية حتى اليوم ــ وظائف ما قبل الشعور ، بطلاقة أكثر من الآخرين الذين يتساوون معه فى مواهب مازالت كامنة »[٣٨] .

إذن فمدرسة التحليل النفسى الحديثة تنكر معنى اللاشعور فى العمل الإبداعى ، وتردّه إلى ما قبل الشعور ؛ أى تنقل الاهتمام من الهو إلى الأنا ، على نحو قد يساعد فى الوصول إلى نتائج أكثر اتصافاً بالدقة والصحة ، وأقرب تناولاً إلى التأكيد الواقعى . وقد أشار « كيوبى » إلى أن « افتراض اللا شعور هو منبع دوافع الإبداع ومصدر الإلهام العظيم فى حياة البشرية ، قد أدى إلى استنباط كثير من الكليشيهات الخاطئة »[٣٩] .

وإذا انتقلنا إلى « كارل جوستاف يونج » ، أحد المنشقين عن فرويد ، الذى أسّس مدرسة علم النفس التحليلى ، وجدناه يعد الإبداع عملية نفسية يحوّل بها صاحبها « المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللا شعورية » إلى موضوعات خارجية قابلة لتأمّل الآخرين . ويرى أن حياته لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع لقوتين داخليتين فيه ، هما :

« الميل البشرى إلى السعادة والرضى والاطمئنان فى الحياة » ، و « شوق جارف للإبداع ، قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية »[٤٠] .

وقد ردَّ يونج مصدر الإبداع إلى اللا شعور أيضاً ، لكن اللا شعور عنده يتألف من قسمين : أحدهما شخصى والآخر جمعى ، انتقل بالوراثة إلى الشخص ، حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف ، وهى ما يسمّيه « الأنماط الأصلية » . واللا شعور الجمعى ــ كما يرى يونج ــ هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة . أما سبب العامل الحاسم فى الإبداع فهو انسحاب « الليبدو » فى الحالة الحاضرة من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقاً بها فى الخارج ؛ لأن هذه الرموز لم تعد صالحة لأداء مهمتها بسبب ما يحدثه تطور المجتمع من أوضاع . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه « الليبدو » إلى داخل الشخصية ، وقد « يثير أعمق مناطقها ، فتبرز كوامن اللاشعور الجمعى ، التى يشهدها الأشخاص العاديون فى أحلام النوم ، ويشهدها العباقرة أو الفنانون فى اليقظة »[٤١] .

هذا هو ميكانيزم الإلهام عند يونج ، الذى قال بأن الليبدو يتعلق بذلك البعض الذى برز من كوامن اللا شعور الجمعى ، ويزيده بروزاً بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزاً يبدو أمامنا فى وضوح الشعور، فلا نلبث أن نتعلق به بدلاً من الرمز المنهار . وهكذا تبدو حالة الإلهام الموصوفة ــ عند يونج ــ ميزة المبدع الأصيل ؛ لأنه يطلع فيها على مضمون اللا شعور الجمعى ، الذى يشمل آثار أحداث الطبيعة فى النفس البشرية . بوساطة الحدس ، فيعمد إلى إسقاط ذلك المضمون فى رموز جديدة . ويكون الرمز الجديد حيّاً ، ومحمّلاً بالمعانى ، وهو يصدر من أسمى مرتبة ذهنية : الحدس ، فى الوقت الذى يصدر فيه عن أكثر حركات النفس بدائية : الإسقاط ، لكى يكون فى مقدوره أن يمسَّ فى الإنسانية وتراً مشتركاً . بالحدس يصل المبدع الأصيل إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يجدّد مشهده ويخرجه من نفسه فى هيئة شىء خارجى هو الرمز .

لقد عدَّ يونج الحدس قوة فطرية مميزة للفنان من دون سائر الناس ، وجعل الإسقاط يعتمد على الهويّة العتيقة بين الذات والموضوع ؛ لأن التفرقة بين (الأنا) و (العالم) لم يعرفها البدائيون ؛ فهم لم يدركوا العالم كإدراكنا إياه ، بل بوصفه كائناً عظيماً تشيع فيه الحياة ؛ الأمر الذى يعنى أن عملية إسقاط ــ بطريقة تلقائية أو سلبية ــ كانت تجرى لديهم ، حيث يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة وظواهرها .

ومع ذلك فقد قدم « يونج » ما قدّمه معترفاً منذ بداية دراسته للعمل الفنى بأنه نتاج صادر عن ضروب كثيرة معقدة من النشاط النفسى ، على الرغم من اتصافه بصبغة إرادية شعورية واضحة ، أو اشتماله على بعض ما يساعدنا فى فهمه . وقد رأى أن فعل الإبداع ــ فى مجمله ــ سيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشرى ، لما يمتاز به من تلقائية ، وأن من طبيعة الإبداع أن لا يثبت للمعرفة العلمية . لذلك أدت دراسات يونج فى الحدس والإسقاط والإبداع بصفة عامة إلى القول بضرب من « المشاركة الصوفية » ، التى تمثل مستوى خاصاً من الخبرة ، يصبح فيه الإنسان هو الذى يعيش وليس الفرد . وفى هذا من الغموض والصعوبات النظرية ما فيه .

اقتراح تأصيلى :

والآن . . بعد استعراض أهم الدراسات والآراء حول الإلهام فى الخلق الفنى ، يمكننا القيام بملاحظة الواقع الشخصى ، بغية الوصول إلى حصر نقاط الارتكاز الأساسية لهذه الظاهرة ، وتتبع سيرورتها منذ بدايات التأثير الفاعلة حتى تحويلها المختزنات والمواد الأولية والمعطيات، بوساطة طرق التعبير إلى وسائل لنقل أفكار الشخص المبدع أو مشاعره أو إحساساته وإدراكاته إلى المتلقى

فنحن نجد حياتنا الاجتماعية الزاخرة تعرض علينا ــ فيما تعرض ــ تبعاً لظروف متغايرة يمكن تتبعها ، مثيرات من شأنها أن تضعنا بشكل أو بآخر فى موقف إحباطى يزداد توتره ، حتى يسبب فى حالتنا الانفعالية هيجاناً يحرّك لدينا مجموعة من المختزنات العاطفية والفكرية المترابطة ــ بالتشابه أو بالتضاد . وقد يكون سبب الهيجان فكرة تعود بنا ، عن طريق الترابط وأحلام اليقظة إلى خبرات وعواطف ومواقف سابقة ، فتسبب نوعاً من الألم أو الفرح لدينا ، أو النفور أو التحبيذ أو الرضى أو الاستنكار .

موقفنا الانفعالى هذا ، يكون غير متميز ــ فى غالب الأحيان ، وغير مركَّز على شخص بعينه ، أو حالة دقيقة بذاتها ، بل هو عام . فحزننا حزن من كل ألم وكل مؤلم ، وثورتنا على كل ظالم وكل ظلم ، وحبنا لكل جميل وكل جمال . . إلخ . هنا يدرك الفرد موقفه الإحباطى الذى تتزايد حدَّته شيئاً فشيئاً ، فتسعى العضوية إلى التخلّص من الطاقة الناجمة التى تهدّد الشخصية بفقدان التوازن .

وإعادة التوازن ــ الخلاص ، تتم عن طريق آلية بدائية نفسية ، تؤكد تفرد (الشخصية) بالرد العدوانى على المنغِّصات أو الإساءات ، أو ما يعصف بتوازنها من الموضوعات الخارجية ، على نحو يبرهن على حال التماسك ويدعمها . واختيار أسلوب الرد ونوعية مداه وكيفيته ، وما يمثله ذلك من كشف ، هو ما نسميه الإلهام . لكن ذلك الرد لا يتجلى على شكل سلوك صريح تجاه الآخرين أو تجاه الأشياء المتعلقة بهم ، على مستوى التعبير أو التشكيل ، وإنما يكون سلوكاً رمزيّاً أوخرافياً ، يتمثّل فى استخدام المبدع مادة أولية (لغة ، صوت ، صلصال ، لون . . .) لإيجاد مخلوق ــ فعل ، كائن ما ، يـ .هد على وجود الأنا وفاعليتها وقدراتها ، وكل ما يتصل بموضوعات الحفاظ على الكرامة والمكانة والاحترام والتفوّق والقدرة والتميُّز ، وغير ذلك مما يرضى الأنا الأعلى .

والجهد المبذول فى « الخلق » الذى ذكرناه ، من حيث هو إيجاد تأثير لا مادى فى شىء مادى ، كفيل بتصريف الطاقة الفائضة ، وتحقيق الارتياح والتوازن . والنتاج المتحصِّل ــ المُبدَع يحقق عند صاحبه الشعور بالفرح والنصر ، ويكسبه الاطمئنان وفيض لذة الخلاص، مما يهدِّد الشخصية بالخطر ، فيشعر بالتجدُّد ، أو بأن عبئاً قد نزل عن كاهله .

ولابد من الإشارة إلى أننى أعد الإلهام آلية دفاعية ، على نحو ما تقدم ذكره ، تحدث تحت رقابة الشعور على المختزنات النفسية ، مهما تكن المنابت التى تَفِدُ منها ، سواء فى ذلك ما يشار إليه بمحتويات الهو والأنا والأنا الأعلى ، ومهما تكن النسب فى ذلك مختلفة ؛ الأمر الذى يكشف عن سبب جدتها وابتكاريتها . وهذا يعنى أن التفسير الذى أقدِّمه للإلهام لا ينطلق ــ أيضاً ــ من تقسيم الجهاز النفسى إلى مناطق ، أو تفصيل مساحاته طبوغرافياً ــ كما فعل فرويد وأتباعه وغيرهم ــ وربط ذلك بإثبات (الفيزيولوجيا) لهذا الغرض (الفلسفى) أو المسلَّمة ــ كما يقول « فرويد » فى (موجز التحليل النفسى) .

أما خصائص الإلهام وطبيعته ، والحدود التى يمكن تمييزه بها ، وطرق الارتكاز النفسية التى يعتمدها ، فيمكن تتبُّعها من خلال تعريفنا الإلهام بأنه :

(أ) موقف : فهو حالة نفسية تدعو إلى القيام بحركات على مستوى العضوية ، وتشترك بذلك قوى عقلية كثيرة (الذاكرة ، التخيل ، الذكاء . . . .) بحيث يتحصل لدى الفرد المبدع مشاعر وعواطف معينة ، فى وضع معين .

(ب) دفاعى : لأنه يتمُّ رداً على موقف إحباطى ، فيشعر الشخصية ــ الذات بتماسكها ، نتيجة تخلصها من تأثير الأشخاص والموضوعات والمواقف والضغوط الخارجية ، التى تشكل إعاقات بالنسبة إليها .

(جـ) فجائى : لأن تهديد الذات فيه يظهر واضحاً ، بحيث يفرض الإسراع فى إنقاذها .

(د) فعّال : لأن الشخص يلجأ إلى إحداث تغييرات فى العالم الخارجى عن طريق استخدام أدوات سبق له التمكُّن منها ، وبمهارات متميزة ، تتغير بحسب الظروف والأحوال والمعطيات .

(هـ) مريح : إذ إن الجهد المبذول يساعد العضوية على التخلص من فائض الطاقة الناشىء عن الموقف الإحباطى ، ويعيدها إلى حال التوازن والتكيُّف مع الوضع الجديد ، ويحقق الشعور بالراحة والهدوء .

(و) ابتكارى : لأن الحل الذى يتوصل إليه بغية التكيف ، يكون مختلفاً عما هو مألوف ، فى الوقت الذى يكون شبيهاً به . ويظهر تآلف الأولويات بشكل طريف لعدم خضوعها ــ تماماً ــ لطرائق التنظيم المألوفة الشائعة ، على نحو قد يظهر معه التأليف غريباً أو متعسفاً أو لا معقولاً فى كثير من الحالات ، كما قد يظهر

التأليف غريباً أو متعسفاً أو لا معقولاً فى كثير من الحالات ، وقد يظهر مكروراً ومتشابهاً لدى الشخص الواحد فى مرات عدة .

الإلهام ــ كما أراه ــ بالتعريف : آلية دفاعية شخصية ، فرضها توكيد الذات تجاه نفسها ؛ فهو حالة سلبية فى بدايته ، فإذا وصل إلى ذروة الاشتداد تحوَّل إلى حالة إيجابية ، تتجلى فى استخدام الأدوات والمواد لإحداث تغيير فى العالم الخارجى ؛ وهو شكل من أشكال التكيف التى يلجأ إليها الفرد ــ تلقائياً ــ عندما يواجهه موقفٌ بإعاقة . ويظهر الإلهام ــ أوضح ظهور ــ عند الذين امتلكوا مقداراً معيناً من المهارات والاطلاعات كافياً ، ضمن أسلوب تعبيرى معين ، بحيث تشغلهم بعض الممارسات فيه ، فاكتسبوا القدرة على خلق تكوينات جديدة تتصل بهذا التشكيل أو التعبير دون سواه .

والإلهام ــ وقت التحول إلى فعل ــ يكون ذا صبغة عدوانية فوقية ؛ لأنه يخلِّف لدى المبدع ــ بما هو شخص فرد ــ شعوراً بالترفُّع عن الآخرين أو التعالى عليهم أو التفرد دونهم ، ويشعره باللذة نتيجة للتخلص من تلك « الميكانيزمات » التى دفعته إلى مثل هذا التفريغ ، فى هذه الحالة . لذا . . تختلف درجة الجودة والجِدَّة من نتاج إبداعى فنى إلى آخر ، بسبب الظروف والأحوال الزمانية والمكانية المرافقة ، والمؤثرات الخارجية (طبيعية ، اجتماعية) والداخلية (جسدية ، نفسية ، عقلية) . وليس من الضرورى أن يكون شعور المبدع ــ تجاه حصيلة إلهامه أى نتاجه الفنى ــ هو الرضى دائماً ، بل يتغيَّر موقفه من نتاجه بالدرجة ، من حيث قبوله أو رفضه ، من حال التبنى التام والاعتزازية ، إلى حال التنكُّر التام والهرب منه أو الإعراض عنه ، مروراً بجميع الحالات الممكنة بين هذين الموقفين النقيضين . غير أن النتاج الفنى ــ فى جميع الحالات ــ يبقى شىء صاحبه الخاص ، نتاجَه الذى يميِّزه ويفرده ويحدِّده من خلال الآخرين ، باختلافه عنهم .

والإلهام ليس وحده دليل الإبداع ومسوِّغه الوحيد ؛ إنه ليس هيكله العظمى التام ؛ إذ إن هنالك عدداً من العوامل والإرادات والمخططات والأفكار المشتركة ، تؤهِّل الشخص لجعل نتاج إلهامه نتاجاً فنياً مبدعاً . كما أن الإلهام ــ بما هو آلية دفاعية ــ قد لا يتضح فى كل حالة إبداعية على حدة ، ولاسيما فى الحالات التى تقتصر فيها الجدة على الأشكال أو المضامين التى تمتح من نتاج سابق أو تتوجَّه إليه . وتوافر الإلهام لا يفرض تماثلاً فى موضوعات الإبداع فى الدرجة ، بشكل حتمى قابل للتحديد مسبقاً ، لكون كل نتاج نسيج وحده ، مشروطاً بعوامل خارجية وداخلية تقع فى إطارى شروط الزمان والمكان . فالخصائص المشتركة التى نراها تتكرر فى أعمال المبدع الواحد ، ليست هى نتاج الإلهام ، بقدر ما هى نتاج التقنيات والمخططات والمطالب العقلية والغايات التى يتوخاها ، إلى جانب طموحاته وثقافته والعوامل النفسية التى تكوِّن حالته .

كذلك فإن تيار الأفكار فى الإلهام يتحلل من أكثر الروابط المنطقية والعقلية المحددة ، التى يجب مراعاتها ، بسبب طواعية موضوعه . لذا تصادفنا فى الفنون حشود هائلة من الرموز والعلاقات

اللا معقولة ، وقد وجدت لنفسها ــ بشكل أو بآخر ــ تسويغات وتفسيرات تدعم وجودها أو تحافظ عليه . وتزداد درجة اللا معقولية هذه ، وضوحاً واتساعاً ، بازدياد حجم ثقافة المبدع واطلاعاته ومعارفه المكتسبة وخبراته وذكرياته ، إلى جانب حالته العضوية والنفسية ، بحيث تتفاعل جميعها ، وتتراكب على نحو جديد ، يبزغ حينها تتوافر له الظروف المناسبة أو تستدعيه ، بمعنى أن يصبح مصدراً لصراع نفسي يؤدى لجعل الفنان فى موقف إحباطى يتجلى فى مقاومة الذات أسر الاحتفاظ بإعاقاتها أو تأسينها .

وفى استطاعتنا تحويل مجرى الإلهام ، وإيقافه مدة من الزمن تطول أو تقصر ، وخفضه أو زيادته بالدرجة ، بوساطة وسائل عدة ، فيشكل ذلك ــ أيضاً ــ دفعاً أو كفاً ، إذكاء أو إعاقة ، لفاعلياتنا ودوافعنا ، يمكن أن يُكشف عنها بدراسات تجريبية وتحليلية ، تحتاج إلى ملاحظة ورصد وعناية ، حيث إنها تساعد فى إغناء معرفتنا الحالية بموضوع الإبداع ، وتثرى معلوماتنا عن الخلق الفنى ، وما يتعلق بذلك من قضايا تثار بين حين وآخر فى مجالات الفنون على اختلافها ، لاسيما فى نطاق الأدب .

□□□

الهوامش

(١) جان بارتليمى : بحث فى علم الجمال ، ص ١٢٠ وما بعدها .
(٢) أبو حامد الغزالى : المنقذ من الضلال ، ص ١٤ وما بعدها .
(٣) عادل العوا : مقدمة كتاب « مدرسة الآلهات » لإتين جلسون .
(٤) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج ١ ص ٣٣، وتاليتها .
(٥) ج . هـ . بريستد : تاريخ مصر، ص ١٠٢ .
(٦) هاوزر : المرجع المذكور، ص ١٠٤ .
(٧) سرل بيرت : سيكولوجية الفن، ص ٢١٢ .
(٨) انظر : Read : Art and Society
(٩) إتين جلسون : مدرسة الآلهات، ص ٥٢ وتاليتها .
(١٠) أفلاطون : محاورة فيدر .
(١١) أفلاطون : الموضع المشار إليه .
(١٢) دنى هويسمان : علم الجمال ص ٣٨ .
(١٣) Encyclopaedia Britannica
(١٤) ابن عربى : مواقع النجوم، ص ٧٩ .
(١٥) ابن عربى : روح القدس، ص ٤٨ .
(١٦) عبد الكريم اليافى : دراسات فنية فى الأدب العربى، ص ٣٥١ .
(١٧) ابن عربى : مواقع النجوم، ص ٦٩ .
(١٨) ابن سينا : منطق المشرقيين ــ المقدمة .
(١٩) ابن سينا : النجاة ص ١٦٧ .
(٢٠) سيرل بيرت : كيف يعمل العقل، ج ٢، ص ٢١٦ .
(٢١) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام، ص ٢٦٥ .
(٢٢) بول ڤاليرى : الخلق الفنى ص ٢٢ .
(٢٣) Lalo : Introduction à l'Esthétique, p. 92.
(٢٤) جان بول سارتر : بودلير، ص ١٩٧ .
(٢٥) مارتن هيدجر : هيلدرلن وماهية الشعر، ص ١٥٨ .
(٢٦) جان روسلو : إدجار آلن بو، ص ٦١ .
(٢٧) انظر : عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب، ص ٣٦ وما بعدها .
(٢٨) حلمى المليجى : سيكولوجية الابتكار، ص ١٤١ .
(٢٩) سعد جلال : المرجع فى علم النفس، ص ٣٩٢ .
(٣٠) بوسبليوف : تطور نظرية الفن فى روسيا ــ مقال .
(٣١) انظر : عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية، ص ١٠٠ وما بعدها .
(٣٢) ملتن منغسل : ميادين علم النفس ج ٢، ص ٩٨٤ .
(٣٣) سيجموند فرويد : الموجز فى التحليل النفسى ص ١٧ .
(٣٤) سيجموند فرويد : الهذيان والأحلام فى الفن، ص ٧ وتاليها .
(٣٥) انظر : توماس مونرو : التطور فى الفنون، ج ١، ص ٥١٧ .
(٣٦) انظر : سيجموند فرويد : مدخل إلى التحليل النفسى .
(٣٧) سيجموند فرويد : ليونارد دافنشى، ص ٨٠ .
(٣٨) و (٣٩) انظر : حلمى المليجى : سيكولوجية الابتكار، ص ١٢٣ وتاليها .
(٤٠) Jung : The Integration of the Personality.
(٤١) Jung : Modern Man in Search of a Soul, pp. 201.

من قضايا الإبداع* في التراث العربي

دراسة مقارنة

فهد عكام

●● في الفكر الجرماني يتحدث الباحثون عن قيم حضارية للشعوب ، ويريدون بها تلك القيم الأصيلة التي ترافق الشعوب في مسارها التاريخي ولا تموت مهما تتغير الثقافة . وأكبر الظن أن ازدهار الحضارة وانحدارها في أي شعب من الشعوب مرهونان بهذه القيم ؛ فإذا أتيح لها من الظروف المحيطة - سواء أكانت اقتصادية - اجتماعية أم ثقافية مختلفة - ما يتناغم مع طبيعتها كان التقدم ، وإذا قدّر لها من هذه الظروف ما يتنافر مع طبيعتها كان التخلف . وأكبر الظن أيضا أن تمازج الحضارات إنما يدين بقسط موفور لهذه القيم الأصيلة ؛ فالشعوب - فيما نقدر - لا تأخذ من الثقافات الأخرى إلا ما يتناغم مع قيمها الأصيلة ، وما يتلاءم مع مرحلة التطور الحضارية التي انتهت إليها . وإذن فلابد للباحث المقارن ، الذي أهمل هذه القيم حتى اليوم ، من أن يقيم لها وزناً في أبحاثه .

ولما كانت أمتنا العربية تعيش اليوم في أزمة حضارية وثقافية ، وتفتش عن سبيل للخلاص ، متذرعة برجاء يحتوره شيء من اليأس ، فأحرى بالمفكر أن يعود بتأمله إلى ماضينا السحيق ليستكشف هذه القيم الأصيلة التي تميز شخصيتنا ، وإلى تاريخنا الغابر ليرى كيف تفاعلت هذه القيم مع ألوان من الثقافة جديدة ، أتاحت لنا مكاناً مرموقاً في الحضارة الإنسانية ، وأسعفتنا في إنشاء تلك « الملحمة الإسلامية » l'épopée Islamique الفذة التي يتحدث عنها الغربيون . وأكبر الظن أن هذه المهمة تقتضي منا النظر مرة أخرى في أساطيرنا القديمة ، وآدابنا الشعبية ، وفولكلورنا ، وفي عاداتنا وتقاليدنا ، وفي البيئات التي كانت مهدنا الأول ؛ فنحن أبناء صحراء ، ودم البداوة يجرى في عروقنا ، وهذا الدم ما يزال يملى علينا سلوكنا في مجالى الحياة المختلفة [1] ، وقيمنا الأصيلة متصلة به أوثق الاتصال . وأكبر ظنى أن عبقرية الإسلام تكمن في أنه لم يقمع هذه القيم ، بل حاول تعديلها بما يحقق مصلحة الجماعة . ونتيجة لذلك كان ثمة تفتح ، وكان ثمة ازدهار حضاري . فما هذه القيم ؟

لعلنا نستطيع ، وإن لم نقم بعد بسبر عميق لماضينا ، أن نذكر منها :

١ - النزوع إلى المغامرة والاستكشاف .
٢ - النزوع من المادى المحدود إلى الروحي المطلق .
٣ - النفرة من العبودية وتعشق الحرية .
٤ - الافتتان بجمالية الأشكال .

وبحثنا اليوم إنما يقيم الدليل على أن المؤثرات الخارجية لا تكفى وحدها لتعليل ظهور حركة فنية ونقدية جديدة في عصر من العصور ، بل لابد ، في هذا التعليل ، من أخذ هذه القيم بعين التقدير ورصد تفاعلها ، ولاسيما الأخيرة منها ، مع الظروف المحيطة في حركة دينامية متطورة .

● قدم هذا البحث في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن الذي عقد في دمشق من ٦ إلى ٩ يوليو ١٩٨٦ ، ولم تطرأ عليه سوى تعديلات طفيفة .

والقضية المهمة التي سنعنى بها أولاً هي :

قضية الصنعة : نشأتها ، تفاعلها مع الفنون الأخرى

ألف النقد العربي الجمع بين شعر أبي تمام (١٨٨ ـ ٢٣١ هـ/ ٨٠٤ ـ ٨٤٦ م) وثلة من الشعراء المحدثين الذين اصطلح على تسميتهم أصحاب البديع . والكاتب الكبير الجاحظ (١٦٣ ـ ٢٥٥ هـ/ ٧٨٠ ـ ٨٦٩ م) كان أحد المتبحرين الأوائل الذين ذكروا هذه السلالة من الشعراء في تآليفهم . وحين حاول الكشف عن المدلولات الدقيقة لبعض الآيات القرآنية أشار إلى كثير من الأشكال الأسلوبية figures de style دون أن يخص معظمها مع ذلك بتسميات اصطلاحية ستأخذها فيما بعد . ولفظ « بديع » يبدو تحت ريشته بمعناه الأصلي : « لاشبيه له » ؛ « فريد » ؛ « عجيب » . وهو يصف به حيناً التعبير وحينا المعنى[٢] . ومع ذلك فإن المعنى الاصطلاحي « أشكال الأسلوب » لايند عنه ؛ فالراعي (ت ٩٠ هـ/ ٧٠٩ م) ـ في رأيه ـ كان يكثر من استخدام هذه الأشكال ؛ وبشار (٩٥ ـ ١٦٧ هـ/ ٧١٤ ـ ٧٨٤) كان يستخدمها استخداماً ناجحا ؛ والشعراء المولدون من مثل منصور النمري (ت نحو ١٩٠ هـ/ ٨٠٥ م) ، ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ/٨٢٣م) وأشباههم ممن كانوا يبذلون الجهد في استخدام هذا البديع كانوا يحاكون الشاعر الخطيب العتابي (ت ٢٢٠ هـ/ ٨٣٥ م)[٣] . وإذا كانت هذه الفكرة تشف عن الروح المقارن عند كاتب يعي مهنته ، مهنة الناقد ، فثمة فكرة أخرى تدل على أمانة العالم ؛ ففي حديثه عن التعبير : « هم ساعد الدهر » الذي يشتمل على استعارة يطلق عليها اسم « المثل » ، لا ينسى التذكير بأن الرواة يسمونه « البديع »[٤] .

وفي الحقيقة ليس الجاحظ هو الذي منح هذه الإشارة اللفظية معناها الاصطلاحي . بل الشاعر الصانع مسلم بن الوليد[٥] ، مؤلف مختارات شعرية عنوانها « فحول الشعراء » ومبدع شكل شعري استقى منه أبو تمام مذهبه ، ولكن دون أن ينجح في ذلك حسب رأي بعض النقاد القدماء[٦] .

أيمكن أن نقول مع محمد مندور : إن هذا « البديع » ليس سوى محاولة للتجديد لا تمس في شيء « معدن الشعر » أي جوهره ، ولا مضمونه ، بل تمس الزخارف اللفظية من جناس وطباق في التعبير الشعري ؟ **أيمكن أن نقول : إن هذا البديع ليس سوى ضربة ممنة قضت على طلاوة الأسلوب الشعري ، أي جماله . وحولت الشعر في عصوره المتأخرة إلى زخارف لفظية خاوية ، وحرمته من كل جدّة فكرية أو عاطفية أو فنية » . . . ؟**[٧] .

لا نعتقد أن هذه الثريا من الشعراء أصحاب البديع ـ وشعر أبي تمام يقيم البرهان على ذلك ـ أهملت المحتوى كليا ، كما لا نعتقد أنها مسؤولة عن تحول الشعر إلى زينة فارغة نافلة ؛ فالشعراء المتأخرون ، شعراء الحقبة التي سميت حقبة الانحطاط ، لم يكن لهم حظ من العبقرية بحيث يستخدمون بنجاح طرائق البديع الشكلية التي استخدمت من قبل ، تحت أقلام المحدثين ، لغايات جمالية . وبما أن هؤلاء الشعراء كانوا محرومين من الموهبة الطبيعية فلم يكن في وسعهم الوصول ـ كسابقيهم ـ إلى تنظيم مواد الإبداع بحيث يكون الشكل منسجماً مع أصواتهم الباطنية ، وبحيث لايلاحظ الزخرف فيه .

وفضلاً عن ذلك ، فإن ظهور حركة البديع هذه يمثل ، في تطور الشعر العربي ، دورة طبيعية اقتضتها حالة اجتماعية ـ ثقافية لحضارة كانت تبحث عن هوية جديدة ، بخاصة بعد أن وقع الانقلاب العباسي .

كيف نستطيع تسويغ استخدام هذه الطرائق الأسلوبية وتفتحها في مطلع القرن الثالث للهجرة ؟

هذا يعود بكل تأكيد إلى عوامل تخص عالم الثقافة الذي تطور فيه الفن الشعري ، وإلى القوى الفكرية الحية التي كانت تتحرك في هذا الوسط ، وإلى المناخ النفسي الذي كان يسود فيه ، ويحدد ـ من ثم ـ ظروف المبدعين الحياتية ، بل إلى قيم عربية أصيلة تتميز بها شخصية العربي في تفاعلها مع المحيط :

١ ـ تعلق العربي بالشكل .

العامل الأول : في استخدام هذه الطرائق الأسلوبية يتمثل في قيمة حضارية أصيلة تتميز بها الشخصية العربية : عبادة الشكل . فاللغة العربية تؤثر التأثيرات البلاغية والترابطات الموسيقية ؛ تؤثر صرامة الجدل المنظم وجزمه . وعبادة الشكل أكثر من المحتوى هي إحدى السمات المميزة للشخصية العربية ؛ فالناطق بالعربية كان منذ الأصل شديد التعلق بالقيم الشكلية في الخطاب ، وبالترابطات الرنينية الخالصة ، وبالبنى الزمنية التي تقود منطق التغيرات في طبقة الصوت ، وبأصداء أنواع الرنين اللفظية ومفارقاتها ، وبالمهارة في لعب المجانسات الصوتية ، سواء أكانت تقوم على الصوامت أم على الصوائت،والمجانسات التي تسوس حلقات النسيج في بعض الأشكال المأثورة . فبإعجاب بالغ إنما تغنى العرب الجاهليون بشعر الأعشى ، وأطلقوا عليه لقب : صنّاجة العرب[٨] ليخلدوا الطاقة الموسيقية في خطابه . وبذهول إنما تلقوا الرسالة القرآنية التي تكتسي شكلاً تعبيريا ، وتجسّد قوة سحرية حقيقية ، بل معجزة لفظية لا تحاكى . وعليه ليس من قبيل الصدفة إذا ما استخدمت هذه الرسالة المزايا الموسيقية في التنظيم اللغوي لتسمع صوتها أولئك الأناسي الفخورين بفصاحتهم . ومما لا شك فيه أن هذا التعلق بالبنى الموسيقية إنما هو الذي يؤلف عند العرب « محتوى » الخطاب ؛ إنما هو الذي ألهم المؤمنين ، في النصف الثاني من القرن الأول للهجرة ، ترتيل القرآن بقصد تحقيق التأثر بمعنى النص وإبلاغه بطريقة أكثر إدهاشا ، بحيث يؤثر في العقل والقلب في آن واحد[٩] . وقد تنبه علماء الكلام إلى أهمية هذه القوة الخارقة في أسلوب القرآن فذهب الخطّابي (٣١٩ ـ ٣٨٨ هـ/ ٩٣١ ـ ٩٩٨ م) إلى أن أحد وجوه إعجازه تأثيره في نفس السامع ؛ « فمتى سمعه الإنسان خلص له قلبه بقوة بيانه وحسن نظمه وطلاوة تعبيره ، حتى إنه يحول بين النفس ومضمرانها ، وذلك بما يزرعه فيها من لذة ومهابة ؛ ؛ فكم من عدو للرسول (ص) من رجال العرب وفتاكها أقبلوا يريدون اغتياله فسمعوا آيات من القرآن فلم يلبثوا حين وقعت في مسامعهم أن يتحولوا عن رأيهم الأول ، وأن

يركنوا إلى مسالمته ويدخلوا فى دينه ، وصارت عداوتهم موالاة ، وكفرهم إيمانا » (١٠) .

٢ ــ تمزق الكائن المبدع .

العامل الثانى كان فيها يخيل إلينا تمزق « أنا » الفنان ، فمنذ الطفولة كان النظام التربوى يلقنه مبادىء تعظم مجد إله واحد ، ومجد إنسان أبدع على صورته . وفى هذا النظام تصبح مهمة الإنسان المسلم تبليغ عالمية الرسالة التى صاغها الواحد الأحد للجنس البشرى (١١) . والقيمة الأساسية تظل حقا أخوة المؤمنين والمساواة بينهم على أكمل وجه ، دون تمييز بين الأبيض والأسود ، بين العربى والأعجمى ، إلا بالتقوى ، أى بخشية الله ، وكل عرقية ملغاة ، وإن تكن فى صالح العرب الذين اختارهم الله لنقل كلامه الذى وجه إلى البشرية باللغة العربية (١٢).ومفهوم المساواة هذا أمام الله يتضمن مفهوم الحرية ، فلا عبودية فى الإسلام إلا لرب العالمين : « إياك نعبد وإياك نستعين » .

واستغلال الإنسان للإنسان أحيل إلى عدم ، ولكن حرية الفرد مرهونة بمصلحة الجماعة الإسلامية كلها . وهذه الحرية ، التى تتضمن ، على الصعيد السياسى ، مفهوم الاختيار الحر (الشورى) ينبغى أن تتجلى فى العمل . والإنسان مسؤول عن اختياره .

والطابع الجدلى يميز فى الإسلام العلاقة بين هذا المفهوم والنية الخفية ، فكل فعل ليس له قيمة إلا إذا انبثق من نية صادقة ، ولكن الصدق الذى يظل فى القلب أقل قيمة من الصدق الذى يتجلى فى الكلام ، وهذا أقل من الصدق الذى يتجسد فى العمل لإلغاء المنكر(١٣) .

وهذه المبادىء التى لم يكف النظام التربوى عن تمكينها فى نفس الكائن المسلم منذ فجر الإسلام ، اصطدمت مبكرا ، وهى تبحث عن التآلف بين الإيمان والعقل ، بواقع لا يتمشى دائماً مع المثل الأعلى الملقن ، ونريد بذلك هذا الفكر « الفاشى » الذى كان يتملك شياطين السلطة ، وكان يتجلى فى خطاب استلابى ، يقصد لا إلى خنق أعمق التطلعات فى قلب الكائن الإنسانى فحسب ، بل إلى تحويل هذا الكائن إلى عبد متآمر complice أيضاً ، مجرّد من أى إرادة . وبالقمع ـ سواء أكان إغراءً أم إرهاباً ـ إنما حاولت السلطة خنق الخطاب التحررى discours d'émancipation .وبطبيعة الحال ، كل مستبد يعادى بطبعه الرسالة التى تجسّدقدرة جمالية فاعلة ، لأن وظيفة هذه الرسالة لا تنجز إلا فى اللحظة التى يتصرف فيها المتلقى مؤتلفا مع المعنى الاجتماعى والإنسانى فى الأثر ، فيتحول على هذا النحو إلى رجل مناضل .

والمظهر الأول الساطع الذى يميز هذا الواقع الشائن كان ذلك الصلف العربى الجاهلى الأصل ، الذى حاول الأمويون إثارته حينما قدّموا العرب على سواهم ، وحاولوا بسياستهم إثارة الروح العصبية القبلية بين العرب أنفسهم ، بغية المحافظة على السلطة فى أيديهم .

قلق الفنان الذى يمكن أن يثيره مثل هذه السياسة تجلى فى شعر الخوارج والشيعة الذين جمعوا بين القول والإسهام الفعلى فى فتن الكوفة المتتالية .

وفى ظل العباسيين غدت الخيبة أفدح ، فبما أنهم هاشميون فقد كان متوقعا منهم ممارسة سياسة تستلهم المبادىء الأساسية فى الإسلام ، ولكنهم لم يترفعوا لتوطيد سلطتهم عن استغلال التيارات الفكرية الجديدة ، والالتجاء إلى لغة المذابح .

فليس بمنكر فى مثل هذا المناخ أن يتّقد قلق الفنان ، لأن الأعاجم الذين وصلوا إلى السلطة فى هذا العهد ، آثروا إشاعة عالمية الإسلام والدعاية لها ، ليكسبوا هيمنتهم صفة الشرعية .

وفى ظل العباسيين أيضا غدا نظام رعاية الآداب أقوى من أى وقت مضى ، فالخلفاء ، والوزراء ، والكتاب ، والرؤساء العسكريون والأرستقراطيون كانوا يستقدمون الشعراء ليذيعوا أمجادهم ، وكانوا يفتحون ، للهدف نفسه ، منتدياتهم وقصورهم أمام المغنين والمغنيات الذين كانوا يعزفون ، على العموم ، على آلات موسيقية ، ويؤلفون فى بعض الأحايين أنغاما .

وإذا ما كان حقا ـ كما يلاحظ لوى غارده Louis Gardet ـ أن نظام الحماية هذا انتهى إلى « تقويم أعمال الفكر ، وإلى واحد من أغنى التفتحات الإنسانية النزعة التى عرفها تاريخ البشرية الثقافى » (١٤) ، فليس أقل حقا أن الأمراء والوزراء الذين كانوا يبرهنون على نظام للحماية مستنير ، واهتمام بالإرث الثقافى المشترك ، لم يكونوا بريئين كل البراءة فى مقاصدهم .

فبحثاً عن نوع من أنواع الدعاية إنما قدر الأمويون من قبل الشعر والفصاحة فى مجالس كان ينكرها عليهم خصومهم السياسيون . والهدف نفسه كان يوجه بلاطات العباسيين ، حيث كانت تزدهر المناقشات العقلية ، والمناظرات الفكرية ، وإنشاد الشعر ، والبحث عن التسلية ومجالس الموسيقا والرقص ، التى كان يرافقها فى أغلب الأحوال الكحول والدعارة . وفى هذه البلاطات حظى الشعر الخمرى والشهوانى بأهمية خاصة .

وثقافة الأمراء ، مهما تكن مرهفة ، لم تكن تمنعهم من إظهار القسوة إزاء فرد قد قضوا بأنه خطر ، وكان هذا يتم باسم الحفاظ على النظام العام ، أو باسم صيانة الإسلام ، وكانت كلمة الزندقة (١٥) تخدمهم شعاراً لطمس الأسباب الحقيقية (١٦) .

ومع ذلك ، لابد لنا من أن نسجل أن جمهرة المثقفين كانت تجتاز عادة دون أذى بالغ أكثر المجازر وحشية ، فقد كان الأمير المنتصر ، حتى بعد هزيمة خصمه ، لا يفكر فى الثأر من حاشيته المثقفة إلا موقتا ، فلم يكن عنده سوى هم واحد : الحفاظ على هذه العقول النيرّة من حوله (١٧) .

والمثقفون بمرافقتهم هذه الوحوش الضارية المولعة بالسلطة المطلقة ، المتعطشة فى الغالب إلى الدماء ، إذا ما تهدّدت مصالحها السياسية ، حتى لو كانت مثقفة ذات نزوع فلسفى أو شعرى أو موسيقى ، كانوا يشكلون منتدى مختارا يتوقف عليه رفعة الأمير ومجده ومتعته .

على هذا النحو إنما نفهم لم كان الخلفاء ينظمون مسابقات لاختيار أفضل الشعراء (١٨) ، ولم كانوا يستقبلونهم استقبالاً حافلاً فى

قصورهم [١٩] ، ولم كانوا يتيحون لهم ، بعطاياهم السخية ، أن يحيوا حياة الدعة [٢٠] . وعلى هذا النحو إنما نفهم لم كان الناس من علية القوم يتنافسون فى منح الفنانين الموهوبين أعلى مكافآتهم .

وفضلاً عن ذلك ، إذا ما كان حقا أن وصول الشاعر إلى البلاط كان يضاعف حظه فى الوصول إلى الشهرة ، فليس أقل حقا أنه كان يتحكم فى إنتاجه ؛ « فالبنية الهرميّة فى المحيط كانت تمنح وظيفة الخليفة ـ كما يلاحظ بن شيخ ـ دوراً فى توجيه الفعالية الشعرية »[٢١] .

على هذا المنوال كان ذوق الأمين المرهف ، وحساسيته إزاء الشعر ، وانغماسه فى حياة المتعة والصيد [٢٢] شيئا بعيد الخطر فى تفجر الشعر الخمرى والشعر المحقّق وشعر الطرد عند المحدثين كأبى نواس . وذوق المأمون المتحمس للكلاسية البدوية ، وبحثه عن نقاوة لغوية ، ودفاعه عن حسن التأليف ، وانفتاح فكره العلمى والفلسفى ؛ كل ذلك كان لابد له من التأثير فى الأسلوب الشعرى ، وتشجيع أصحاب المحافظة على القديم [٢٣] .

وإذا ما كانت بطولات المعتصم العسكرية قد أثارت قريحة الشاعر المدّاح وحولته ـ على حد تعبير بن شيخ ـ إلى مؤول غنائى لحوادث راهنة حية . . . ، فإن حساسية الواثق الفنية ، وإبداعه الموسيقى والشعرى ، تركا صدى محسوسا فى حجم الإنتاج ، وفى إذاعة نوع من الشعر الخفيف [٢٤] .

ولابد من الإشارة إلى أن هذا الظرف الإنسانى الذى قدّر للفنان ، وقاده التناقض بين مبادىء لقنتها التربية وواقع ينحو نحواً مخالفا ، كان لابد له من خلق تمزق عميق فى نفسه . وفى هذا القلق الممض إنما ينبغى التفتيش عن تأويل ميله إلى الزهد ، أو التزامه الاجتماعى ـ السياسى ، أو جنوحه إلى حياة الخلاعة والتغنى بها . ويمكن اكتشاف الصوى الدالة على هذا القلق حتى فى خطاب الشعراء المحافظين الذين بانضمامهم إلى البلاط كانوا يتوجهون بالخطاب إلى نخبة محدودة كانت تفرض ذوقها عليهم . على أن هؤلاء الشعراء الذين بصمتهم الذى يكاد يكون كاملاً عن صنوف البؤس فى أوساط الشعب ، كانوا يسمحون بما لا يمكن التسامح فيه ، ويغضون بأمر المجتمع إلى قوة الحيوانية الغاشمة ، لايعدمون أن يقدموا إلينا ـ وتلك هى حالة أبى تمام ـ بعض الصوى التى تعبر بمهارة عن تمردهم على الظرف الإنسانى . وتمجيدُ الذات الذى يتألق فى شعر بشار وأبى نواس ، وأكثر منها فى شعر أبى تمام ، ليس سوى مظهر من المظاهر التى ترمز إلى هذا القلق الممض ، والطموح إلى تكريم الإنسان .

شعور أى فنان حساس بأنه ذو إبداع لفظى معجز ، وذاكرة أمينة ، وذكاء نافذ ؛ شعوره بأنه موئل مخيلة خصيبة ، وقوة غير مرئية ؛ بأنه متفـوّق على كل مخلوق ، سواء أكان من الإنس أم من الجن[٢٥] . . . ، ورؤيته لنفسه مضطراً إلى كبت أناه وإلى وضع نفسه فى خدمة وحوش أنيقة أقل موهبة منه ، لا يمكن أن ينتهى به إلا إلى المرارة العميقة . إنها قوة غير مرئية تلك التى تسمح لهذا الكائن بأن يعى فنه ، ويحيا فى قلق الاختيار الذى لابد له من القيام به على صعيد الكتابة كى يحقق التآلف بينه وبين ذاته .

وعليه ، فإن الفنان إذا ما كبت فى الحياة الاجتماعية ، واضطر إلى ألا يقول بحرية ما يعتقده ، كان يبحث عن تأكيد ذاته فى الفن ؛ وتفتيشهُ عن أشكال تعبيرية جديدة يغدو على هذا النحو مرآة رغبة عنيفة فى الحرية . وعلى هذا النحو إنما نستطيع أن نفهم لم لم يكف أبو تمام عن وصف شعره بأنه « حر » ، وعن التصريح بأنه لم ينشىء مديحه كى يتغنى بمحامد الممدوح ، بل ليمجد شعره .

ومن المؤكد أن هذا العامل النفسى وحده لا يكفى لدفع الفنان إلى عبادة الأشكال ؛ فما العوامل الأخرى إذن ، التى يمكن أن تعجّل فى مسيرة أشياع البديع نحو هذه العبادة ؟

فى الحقيقة ، هذه الثريا من الشعراء ، التى تكوّن جزءاً لا يتجزأ من المحدثين ، تمثل تطوراً طبيعيا يرتبط بشروط حدت الفنان إلى التوقف عن التغنى برهطه ، ليغدو فرداً غامضا ، شديد الولوع بالظهور فى تناقضاته وصنوف تمرده ، واعياً على درجات متفاوتة لكرامة الإنسان والمكان المحفوظ له فى « أوركسترا » الكون .

ومما لا يقبل النكران أن تفتح فكر جديد ، تحت حكم العباسيين ، قوّى تمزق الكائن المبدع بين التناقضات التى أتينا على ذكرها . وعليه ، كيف تكوّن هذا الفكر الإنسانى النزوع ؟

٣ ــ المجلوب الأجنبى : الفارسى والإغريقى :

لقد كان للفكر الفارسى حظه فى تعميق التمزق الداخلى فى نفس الكائن الإنسانى ؛ فالفكر فى مؤلفين هامين : كليلة ودمنة ، وكتاب الملوك ، كان يوحى بعلم للأخلاق والسياسة يقوم على حكمة إنسانية كل الإنسانية ؛ « فاللجوء إلى العقل ، واستخدام الصداقة ، واعتدال الرغبة ، أمور تتيح وحدها للإنسان النجاة من الشر والخطر الذى يتهدده من كل حدب وصوب ، ليحقق على هذا النحو الكرامة المثالية أو المروة ، التى دعى إليها »[٢٦] .

ولهذا الفكر الفارسى إنما تدين العقلية الإسلامية بتذوق بعض صنوف الرهافة المادية والفكرية على السواء . وبعض الصوى فى مؤلفات الجاحظ تشعرنا بأن الثقافة الفارسية كان لها شأن فى تطوّر البلاغة العربية ، ومن ثم فى التفكير فى شكل الخطاب عند العرب[٢٧] . وفى هذا الاتجاه تستحق ملاحظة قدمها أندريه ميكل André Miquel أن تذكر ، وهى تخص المجابهة اللغوية : فالفرس ـ كما يقول ـ لم يتوقفوا عن التحدث بلغة « ماثلة كل المثول ، حية كل الحياة ، حتى توطد بينها وبين اللغة العربية تيار مطّرد من التبادلات على صعيد الكلمات والمفهومات »[٢٨] . وإذا ما كان التداخل اللفظى والتبادل المفهومى اللذان أشار إليهما ميكل لايكفيان لتأكيد وجود تبادل تحقق على صعيد التراكيب والطرائق الأسلوبية ، فينبغى ألا نلغى تبادلاً من هذا النوع ؛ لأن اللغة الفارسية ورثت عن السنسكريتية عبادة الشكل . وليس من قبيل الصدفة ـ من جهة أخرى ـ أن كان لبعض العلماء الموسوعيين من ذوى الأصل الفارسى دور كبير فى تطور التفكير فى أشكال الأسلوب عند العرب . وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن أنشأ كتاب الدولة الفارسيو الأصل فى معظمهم أدبا تقوده أشكال البديع ، وشعراً متكلفاً précieuse ، وإن لم يوح إلا بموهبة ضئيلة[٢٩] .

أما الهيلينية فعطاؤها كان أهم ؛ فقد وعى التفكير الإسلامى شيئاً فشيئاً جهد التفكير الإغريقى فى عقلنة العالم ،، وقد تم التأثير من خلال ترجمات الكتب العلمية والفلسفية والموسيقية . . . .

ومن بين الفلاسفة الإغريق كان أفلاطون أول من أثر فى التفكير الإسلامى ؛ فالفقهاء والفلاسفة تمثلوا نظريته فى عالم المثل التى تعلم أن الحقائق خالدة ، وأن الإنسان يستطيع التعرف إليها فى ذاته . وبين المعتزلة كان الجاحظ أول من تحدث عن الجمال المطلق الذى يجاوز كل الأشياء الجميلة ، مستخدما الكلمات نفسها التى استخدمها أفلاطون[٣٠] . والحب العذرى ؛ الحب اليائس المحال ، الذى يدوم طوال الحياة ، ولا يمكن أن ينجز إلا فى الموت ؛ الحب الذى عاشه شعراء معروفون فى القرن الثانى للهجرة ، من مثل جميل بثينة وكثير عزة . . . هذا الحب الذى ظهر لأسباب اجتماعية ـ ثقافية ، منها سعى بعض القبائل إلى التميز به تعويضاً عما فقدته من أمجاد تقوم على الثراء ؛ ومنها المفهوم الإسلامى الذى يمجد الحب العفيف ويرقى بالمحب الذى يموت دون دنس إلى مرتبة الشهيد ـ هذا الحب تحول عند الصوفيين إلى حب الإنسان لله ؛ إلى الحب المحال الذى يظل التشوق إليه والأمل فى إشراقه أثمن عند المتصوف من خيرات الدنيا كلها . . . فاستقى من الحب الأفلاطونى ؛ حب الجمال المطلق ، دما جديدا وإن كنا لاننكر بذوره الإسلامية .

أما أرسطو فقد فرض نفسه مبكرا على الفقه والفلسفة والعلوم الإسلامية . وكتب الأدب بين سواها كانت تذيع أفكاره عن الطبيعة والحيوان والفيزيولوجيا وعلم النفس والأخلاق . ولأرسطو بصفة خاصة يدين التفكير المعتزلى بتقديس العقل ؛ فهو الذى يسمح للإنسان ، فى نظرهم ، بمعرفة النظام الإلهى واختيار ظرفه ليكون مسؤولاً ـ من ثم ـ عن أفعاله أمام الله الواحد العادل ؛ فكتاب الحيوان للجاحظ ، وإن أفاد من كتاب الحيوان لأرسطو ، الذى ترجمه ابن البطريق ، ليس هو على وجه الدقة كتاباً عن الحيوان . إنه يجسد بالأحرى رؤية للكون يحكمها الله . وهذا الكون مؤلف من جزءين : العالم اللاعضوى ، الجامد ، اللاحى ؛ والعالم العضوى الحى النشيط . وتنظيم العالم يتوقف على العلاقات بين الأشياء والكائنات ، وهذه العلاقات هى : المشابهة والاختلاف والتضاد ، التى تتوقف عليها وحدة الكون . وهدف المؤلف هو اكتشاف هذه العلاقات ، والبرهنة على كمال آلية الإبداع ، وبهذا نفسه على كمال خالقه . ومن معرفة الإنسان يستطيع الجاحظ أن يجعلنا ننفذ إلى المجهول ، وعلى شاكلة أرسطو يتخذ الإنسان مرجعاً فى نظرته[٣١] . وقد كان لرؤية الجاحظ للكون تأثير فى الرؤية الكونية عند أبى تمام ، وإن تفردت هذه الأخيرة عنها .

وبما أن العقل أساس فن الجدل عند المعتزلة فإنه يقودهم إلى إثارة قضية خلق القرآن ؛ فإيمانهم بالوحدانية الإلهية حداهم إلى القول : إن كلام الله مخلوق ، أوحى به عبر الزمن ، وجسّد فى شكل كلمات ؛ فالنظر إليه على أنه صفة أزلية من صفات الله قد ينتهى إلى منح الله شريكا . ويبدو أنه كان لهذه المقولة أثر كبير فى حركة النقد العربى ؛ فهى تكمن وراء نظرية أبى تمام فى الفن الشعرى[٣٢] ، ووراء تلك الأراء الفذة التى أتى بها علماء الكلام فى تناولهم قضية إعجاز القرآن ، التى تدخل فيها يمكن أن يسمى : الأسلوبية Stylstique عند العرب .

وثمة فكرة أخرى تمثلها الفكر الإسلامى حق التمثل ، وكان لها ، فيما يبدو ، تأثير فى الجمالية الإسلامية ، ونريد بها مقولة أرسطو : « لا علم إلا بالكليات » . فهذا المفهوم ، الذى يكون الشىء الجدير بالمعرفة حسبه هو النوع لا الفرد ، إنما طبق فى الفن الإسلامى باستمرار : فالجمالية الإسلامية فى التصوير المشخص Peinture Figurative ـ كما يقول بابا دوبولو Papadopoulo ـ ستكون دائماً جمالية مفهوم[٣٣] .

ومع ذلك ، إن تمثل الفكر الإسلامى لمقولة أرسطو هذه إنما يعود إلى تناغمها مع خصلة أصيلة فى العقلية العربية ؛ فالعربى بطبعه كان يتقزز من أن يكون عبداً لفرد مهما تكن قيمته ؛ وتعشقه للحرية قيمة مهمة من القيم الحضارية التى تميز الشخصية العربية ؛ ولذا فإننا لانجد عند شعراء المديح مثلاً سوى صورة الإنسان المثالى ، والصورةُ الإنسانية portrait بالمعنى الدقيق للكلمة لم تكن تتألق تحت ريشتهم . والإسلام لم يقمع هذه الخصلة كما نعلم ، بل عمل على تقويتها حين ألغى عبودية الفرد للفرد ، وربط فكرة الحرية بمسؤولية هذا الفرد عن الجماعة وسلامتها .

وبعد ، ماذا نقول عن أثر أرسطو فى قضية البديع التى تشغلنا قبل سواها من قضايا الإبداع فى هذا البحث ؟ أكبر الظن أن التفكير الأرسطاطاليسى لم يكن له شأن فى استخدام الشعراء المحدثين لضروب البديع المختلفة ، فهؤلاء الشعراء الذين زينوا أشعارهم بهذه الأشكال الأسلوبية لم يكونوا يعرفون اسمها ، وهؤلاء الشعراء الذين كانوا صناعاً قليلاً أو كثيرا بدؤوا باستخدامها لأسباب ألممنا بها فيما تقدم قبل قرن وأكثر من ترجمة كتاب الخطابة La Rhétorique لأرسطو على يدى إسحاق بن حنين (ت حوالى ٢٩٨ هـ / ٩١٠ م)[٣٤] .

وإذا ما كان لهذه الترجمة من دور فإنما يتمثل ـ كما يقول أمجد الطرابلسى[٣٥] ـ فى الحماسة التى شعر بها الناس للبديع ، وفى التفتيش عن المصطلحات الملائمة لهذه الطرائق . وإذا كانت هذه الأشكال لم تجد مفرداتها الاصطلاحية ، وتعريفاتها المناسبة قليلاً أو كثيرا مجموعة فى كتاب إلا فى عام (٢٧٤ / ٨٨٧) عندما نشر ابن المعتز (٢٤٧ ـ ٢٩٦ هـ / ٨٤١ ـ ٩٠٨ م) كتاب البديع ، فليس ثمة مايشى بأنه كان متأثراً بكتاب الخطابة فى تأليفه .

أما كتاب فن الشعر La Poétique لأرسطو ، الذى وصلت ترجمته على يد متى بن يونس (ت ٣٢٨ هـ) إلينا ، فليس له أثر فى بديع ابن المعتز إلا أن يكون غير مباشر . ذلك بأن هذا الكتاب الذى قدّم الكندى (ت ٢٥٢ هـ) مختصراً له لم يكتشف بعد ، لا يتحدث عن الوسائل التقنية فى الشعر ، وإنما يتحدث عن قواعد المأساة والملحمة ؛ ولعله لم يفعل أكثر من تقوية فكرة التصنيف فى ذهن ابن المعتز .

وأكبر الظن أن هذا الشاعر الناقد إنما انساق إلى تصنيف البديع ومحاسن الشعر فى كتابه بتأثير عاملين : المناخ الثقافى الاجتماعى من حوله ، وتطلعاته السياسية ؛ فالشعراء المحدثون بدؤوا يهتمون عن

وعى بمحاسن الكلام فى إنتاجهم الفنى ، متجاوبين مع حياة الترف وولوع الناس بالزخرفة العربية L'arabesque ومع إحساسهم بالحاجة إلى جمالية جديدة لأسباب أتينا على ذكرها ، كان من أهمها تحول العرب من حياة المدن إلى حياة الحضر ، وتغير نظرتهم إلى المهن نتيجة حياة الاستقرار فى المدن ، ونضج الفكر الإسلامى الذى يمجد العمل بحيث بدؤ وا يتخلون عن نظرة الاحتقار الجاهلية للمهن بما فيها الصياغة التى كانت مصدر غنى وافر ، ويعزفون عن الترفع عن تعاطيها ؛ وكان منها تعاطى بعض الشعراء المحدثين للمهن ، وإدراكهم الفارق بين الصانع الذى يقوم بعمله آليا والتقنىّ الذى يتطلب منه عمله المهارة الفنية والإبداع . وتأثر نسيجهم الشعرى بل تفكيرهم فى قضية الإبداع بهذه الممارسة ، كما هو الحال مع أبى تمام . والنقاد ، قبل ابن المعتز بزمن بعيد ، بدأ وا يهتمون بالطرائق الأسلوبية المستخدمة فى النص الشعرى ، ويختصمون سواء أكانوا من القدماء أم المحدثين فى شأن هذه الوسائل التقنية ، لتبيان مدى اتصالها بالنتاج القديم أو بالابتكار الجديد ؛ حتى ظهرت الحاجة إلى جمعها بين دفتى كتاب لتكون فى متناول الجميع بعد أن كانت متفرقة . وابن المعتز ، الذى تأثر فى ذلك كله بعيشه فى القصور المترفة ، وانغماسه فى الحياة الثقافية لعصره انغماساً عميقا ، كان يتطلع إلى الخلافة ويشعر بضرورة التحالف بين المسلمين ، سواء أكانوا من أصول عربية أم من أصول فارسية ، لإنقاذها من سيطرة الجند الأتراك ، وكان لابد له من الإسهام فى الإنتاج الثقافى وتسخيره لتحقيق هذا التحالف . ومن هنا جاء اهتمامه بقضية الصراع بين القدماء والمحدثين وإمعانه النظر فى قضية البديع خاصة ، منتهيا إلى القول بوجود هذه المحاسن عفويا فى التراث القديم ، وظهورها عن وعى فى شعر المحدثين ، بعد تنبههم لما تحمل من طاقة إبداعية .

ومهما يكن من أمر ، فإن المجابهة بين الثقافتين العربية ـ الإسلامية من جهة ، والإغريقية من جهة أخرى ، التى تحققت فى أوساط بورجوازية مدنية ، كان من مزاياها إنتاج معطيات ثقافية قامت بدور مهم فى إنتاج شعر عقلانى عكف على عبادة الأشكال ، يمثل أبو تمام ذورته الأكثر سطوعا .

٤ ـ صلة الشعراء المحدثين بفن التصوير وانتماؤهم الإقليمى .

وقد كان لانتماء هؤلاء الشعراء المحدثين وصلتهم بفن المكان أثر فى جنوحهم إلى عبادة الأشكال والتعلق بيناها ؛ فبما أن هؤلاء الشعراء هم ، على العموم ، من بلاد ما بين النهرين ، أو من سورية من حيث الأصل ، وعلى صلة ـ كما يدل على ذلك آثارهم ـ بفنون أخرى ، فقد كان لديهم ـ فيما يخيل إلينا ـ استعداد للشعور بمعنى الأشكال فى ذاتها ، وفهم منطقها الذاتى ، وأهلية للتمتع بصفائها الرياضى ، أو للإحساس بالعلاقات القائمة على معرفة المكان topologie . وإدراكهم أن هدف الفن ليس هو المحتوى الذى ينقل الواقع ، بل الكون الذاتى للأشكال المجموعة فى نظام ما ، لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لهذه الأهلية . وهذه الأهلية إنما هى حظ مشترك بينهم وبين المصورين ؛ فعبادة الأشكال هى إحدى الميزات التى نتعرفها ـ كما يلاحظ بابا دوبولو ـ[٣٦] فى استخدام الديكور الهندسى المجرد ، وفى تمثيل الحيوانات السومرية والأشورية بخطوط أولية ، وزخرفتها زخرفة هندسية ، وفى تزيين سطوح الملابس تزيينا يقوم على فهم المكان ، وفى الألوان التى لا تشاكل الواقع ؛ ألوان الخيول الوردية أو الزرقاء فى تل برسيب Barsib .

ومع ذلك ، إذا ما استطاع أصل هؤلاء الشعراء وانتماؤهم الإقليمى أن يقوما بدور فى تكوين فن جديد فى داخل الجمالية الشعرية عند العرب ، فإن هذا الدور يتركز فى تعزيز هذه السمات الموجودة من قبل فى شكل بذور فى الإنتاج الشعرى السابق ؛ فالشعراء الجاهليون كثيراً ما شبهوا النساء بالدمى أو التماثيل ، وهى تصاوير الربّات المعبودة ، لما للمرأة من قداسة فى نفوسهم ، معبرين بذلك عن جمالهن ونصاعة بياضهن أو نعومتهن وجسامتهن . وكانت هذه الدمى والتماثيل منحوتة من المرمر أو مصنوعة من العاج ، وقد تنحت مؤزّرة مكشوفة البطن . . . [٣٧] . وفن التصوير لم يكن بعيداً عنهم كل البعد، ففى كتاب الأزرقى « أخبار مكة وما جاء فيها من الأثر » أن أهل قريش أعادوا بناء الكعبة ومعهم النّجار القبطى (باقوم) ، وأنهم « زوّقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمها ، وجعلوا فى دعائمها صور الأنبياء وصور الشجر وصور الملائكة ، فكان فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن شيخ يستقسم بالأزلام ، وصورة عيسى ابن مريم وأمه ، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين»[٣٨] .

ومن هنا وهناك فى المصادر نستنبط صوى تشهد بالصلة التى كان الشعراء الأمويون ثم العباسيون قد صانوها مع فنون المكان ، سواء أكان الشاعر مطبوعاً على الشعر أم متكلفاً ؛ فالصور التى تتخذ الدمية والتمثال نموذجا للجمال والقداسة أحيانا ليست قليلة فى شعرهم ، والقصور التى كانوا يختلفون إليها كانت تمدهم بأشكال منوعة من التحف : فرجل يدخل على الوليد بن يزيد جالباً لوحة رسمت عليها صورة إنسان[٣٩] ، والروايات تذكر أنه « بنى للأمين مجلس لم تر العرب والعجم مثله . . . منقّش بتصاوير الذهب وتماثيل العقبان»[٤٠] ، والأصمعى يصف بهواً للفضل بن يحيى البرمكى جاء فيه « . . . وبين يديه كانونُ فضة ، فوقه أُثفيَّةُ ذهب ، فى وسطها تمثال أسد رابض . . . »[٤١] . ويبدو أن هذه التحف الفنية كانت تبهر الشعراء فيقيمون صلات مع الفنانين البارعين لعصرهم ، ويصورون هذه التحف فى شعرهم ؛ فحمدان الخراط يصنع لبشار بن برد رسماً يمثل طيران عصافير ، وكان قادراً ـ حسب النادرة ـ على صنع صورة لبشار فى مشهد داعر مع قرد[٤٢] ، وأبو نواس يعمد فى بعض قصائده إلى تصوير مشاهد رسمت على أقداح الخمرة ، ونرى فيها صورة حية فى فعاليتها الكاملة ، وقد تحول الشاعر فيها إلى مصوّر تتحرك الريشة فى يده بمهارة فائقة ، وتتحول الكلمة إلى لون أو ظل يدرك بالبصر ؛ وقد قدمها ابن الأثير مثالاً على الكلام الذى تأتى ألفاظه وفاق معانيه ، وعلق عليها الجاحظ قائلاً : « لا أعرف شعراً يفضل هذه الأبيات لأبى نواس »[٤٣] . ويأتلق هذا المظهر فى خطاب شاعر عباسى تجد الكلاسية عنده تعبيرها الأكثر جلاءً ؛ فبإعجاب وفن

يصور البحترى لوحة جدارية يتجابه فيها البيزنطيون والفرس ، وفى قلب المعركة يبدو أنوشروان فى لباس أخضر على جواد أصفر ، وروعة المشهد ، التى تدين فى جزء منها إلى الخروج عن مشاكلة الواقع فى الألوان ، هى من القوة بحيث توهم الشاعر بأن المقاتلين أحياء ، وتحدوه إلى لمس اللوحة بيده كى يصل إلى اليقين[44] . أما مسلم بن الوليد فإنه كثيراً ما استغل الإشارة (تمثال) بمعنى صورة إنسانية أو صورة ليعبرّ عن غنائيته[45] ، وشعره يقدّم إلينا مشهداً نادراً للغاية : ثمة استعارات ذات قدرة إيحائية ، وظلال تدور حول مصلوب ، وتسخير للحواس الخمس ، وهذه العناصر كلها تقوم بوظائفها بشكل عجيب لتقدم إلينا منظراً سينمائيا إيقونى الأساس . والمراد فى الأبيات المعنية الحديث عن مصلوب علّق على نوع من الصليب فعرّض لهجمات الطيور الجارحة ، فى حين تتبع وحوش الصحراء الضارية ظله لتلعق دمه السائل وتخفف من جوعها . والحركة فى الفضاء تصور مفهوم الزمن وتحوّل الصورة الإيقونية إلى مشهد حى[46] .

وبمناسبة الحديث عن أبى تمام يستخدم علماء المعانى العرب[47] طريقة أسلوبية أطلقوا عليها اسم التصوير ، ووظيفتها عرض المجرد فى صورة المرئى . ومن الواضح أن هذه الإشارة اقتبست من مجموعة المصطلحات اللغوية فى فن الرسم ؛ والكاتب الكبير الجاحظ [48] كان على وعى للعلاقة الوثيقة بين الشعر وفن المكان ؛ فالشعر عنده ضرب من النسج وجنس من التصوير ، وتعبير الشاعر يمكن أن يكون ، دون جهد ، منحوتاً نحتاً جيدا [49] .

هذه الصوى تمنحنا الشعور بأن الفنون التشكيلية كان لها دور فى تحوّل الشعر العربى على أيدى المحدثين تحولاً عميقا نحو عبادة الأشكال ، أى نحو عناصر تنتظم فى العالم الذاتى للأثر ؛ العالم القابل لحكم بنى كبرى كالدائرة واللولب . . .

٥ ــ صلة الشعراء بفنى الموسيقا والغناء .

الموسيقيون والمغنون ، إذ هم فى معظمهم من أصل غير عربى ، كانوا ـ أكثر من الفنانين الأخرين ـ على صلة بالبنى التجريدية التى تنظم الفن ، والحساسية الأجنبية ، سواء أكانت رومية أم فارسية . . . التى كان يملكها هؤلاء الفنانون الذين كانوا أحياناً مؤلفين للأنغام ـ كان لها بكل تأكيد حظ فى تحويل الجمالية الشعرية عند العرب .

فمنذ القرن الأول للهجرة كان المغنى المؤلف يستهوى الرأى العام ، ويسهم فى توجيه الشعر وتجديده ، وفى ممارسته الشعر والغناء فى آن معا كان يمتحن ـ كما يلاحظ فاده Vadet ـ جمال القصيدة الشكل بالإنشاد والأغنية[50] .

هذا الفنان كان يفرض طريقة فى عيش الحب والتعبير عنه ؛ وإذا ما كنا ندين له بتفتح شعر الغزل فى الحجاز ، ولا سيما شعر عمر بن أبى ربيعة (ت ٩٥ هـ/٧١٣ م)[51] ، فإنما ندين له أيضاً بذيوع شعر الخمرة ؛ فحين كان الغريض (ت حوالى ١٠٦ هـ/ ٧٢٤ م) يغنى بشعر الأخطل ، كان الناس جميعاً يصغون إليه بتأثر وفرح[52] .

وفضلاً عن ذلك ، ليس من المستبعد أن يكون قد تحقق مبكراً تبادل بين النقد الأدبى والنقد الفنى الذى يشمل الغناء والموسيقا ؛ فمن هنا وهناك ، فى كتاب الأغانى ، نستقى ملاحظات تخص قضية السرقة الموسيقية أو تصنيف إنتاج المغنين فى زمر ؛ والمؤلف يشير إلى ثلاث من هذه الزمر[53] : الأولى هزلية مؤثرة تنقص العقل ، والثانية تثير شعوراً حيّاً فرحا وعذبا ، والثالثة تجسّد مهارة الغناء وإتقانه .

والأغنية كانت تتكوّن ، فيما يخيل إلينا ، من بيت شعرى واحد إلى أن شرع ابن محرز (ت حوالى ٩٧ هـ/٧١٥ م)[54] فى غناء مثانٍ على إيقاع الرمل فى الغالب ، ليغدو اللحن أكثر إتقانا ، وغدت الأغنية فيما بعد أطول ، ولكنها لم تصل إلى عشرة أبيات إلا فى النادر[55] .

ومن المؤكد أن استخدام الشعر فى الغناء كان له أهمية ليس فقط فى إذاعة لغة غنائية تستجيب لحاجات تأليف موسيقى ، بل فى سعة المجال اللغوى ؛ فقد غدت القصيدة أقل طولاً عند الشعراء الذين عكفوا على هذا الفن ، ومن بينهم الوليد بن يزيد (٨٨ ـ ١٢٦ هـ/ ٧٠٧ ـ ٧٤٤ م) الذى وضع جملة ألحان فى الغناء ، وكان يضرب بالعود ويوقع بالطنبور ، ويمشى بالدف ، على الطريقة الحجازية[56] .

وفى ظل العباسيين ، تابع الفنانون البحث عن تأليف الإيقاع الموسيقى تأليفاً متقنا دون أن ينالوا من قواعد الأنغام الحجازية . ولكن فكرة موسيقا جديدة تبزغ ، وترتبط ـ كما يلاحظ شيلواه Shiloah[57] ـ بتذوق الترف وبحياة القصور العابثة«الشهوانية sensuelle» .

وتحقق الموسيقا فى هذا العصر رهافة بالغة ودقة متناهية ، وتُتخذ موضوعاً لمجادلات علمية بين أشياع مفهومات فنية مختلفة ؛ فالقدماء والمحدثون يتجابهون فى مناقشات عامة : فى المعسكر الأول ، نجد إبراهيم الموصلى (ت ١٨٨هـ/٨٠٤ م) وابنه إسحاق (١٥٠ ـ ٢٣٦ هـ/٧٦٧ ـ ٨٥٠ م) ، وفى المعسكر الثانى إبراهيم بن المهدى (١٦٣ ـ ٢٥٥ هـ/ ٧٧٩ ـ ٨٣٩ م) وابن جامع (ت ١٩٢ هـ/ ٨٠٨ م) . . .

ومقال بن شيخ فى هذه المادة يبين لنا جيداً أن إسحاق خاصة يمثل التيار القديم ؛ فقد كان مؤلّفاً موسيقيا وماهراً فى فن الموسيقا ، يحاكى ـ كأبيه ـ الأسلوب الحجازى[58] . وفضلاً عن ذلك ، كان يشعر بالجاذبية نفسها على صعيد الأدب ، ويعرف كل المعرفة قواعد الشعر الكلاسى . وعليه ، ليس من المدهش أن نراه يصف أبا تمام بأنه شاعر مجيد ، لكنه يبالغ فى الاعتماد على ذاته[59] .

وفى مقابل إسحاق ، نصير الكلاسية عن تصميم ، يمثل إبراهيم بن المهدى « مدرسة حاولت التحرر من القيود الإيقاعية ومن قواعد الأنغام »[60] ؛ فقد كان يؤلّف أنغاماً خفيفة دون أن يتقيد بالقواعد الصعبة التى أملاها القدماء ، وكان يفتح ، على هذا النحو ، الباب للجراءات التى سيكثر منها تلامذته . . .[61] .

ولكن أهم مايجب الإشارة إليه إنما يتمثل فى أن الموسيقا الكلاسية تصل فى هذا العصر إلى عصرها الذهبى ؛ وتغدو « جزءاً لا يستغنى عنه فى تربية الإنسان المثقف ، وفى المعرفة الموسوعية التى كان من المفروض أن يكتسبها »[62] : فإذا كان محمد بن عبد الله بن العباس يعكف فى آن واحد على الشعر والغناء والفقه[63] . . . فالخليل بن

عمرو كان يعلم الأطفال الصغار القرآن فى المكان نفسه الذى كان يعلم فيه الغناء للجوارى[٦٤] .

وعليه ، ليس من المدهش أن نشاهد أن الموسيقيين ، والكتاب ، والفلاسفة بدءوا ، منذ القرن الثالث للهجرة/ التاسع للميلاد ، يسائلون أنفسهم عن أصول الموسيقا الإسلامية وطبيعتها ؛ وليس من المدهش أيضا أن يكتب الفيلسوف الكندى يعقوب بن إسحاق (ت نحو ٢٦٠ هـ/٨٧٣ م) ثلاثة عشر بحثاً فى الموسيقا ، فيعد على هذا النحو « الممثل السامى الأول للموسيقا النظرية العربية ، وهى جنس أدبى يقدم اتجاهين رئيسين : الأول يهم على الأخص مظاهر علم الكونيات والأخلاق فى الموسيقا ؛ والثانى يهم بالأحرى مظاهرها الرياضية والسمعية »[٦٥] . ومثل هذا الاتجاه فى البحث إنما يتجاوب مع تلك القيمة الحضارية الأصيلة فى الشخصية العربية ، ونعنى بها : عبادة الأشكال ، ولعله أثر فى شيوع فن البديع ، ولا سيما أشكاله اللفظية ، ومن ثم فى تنهيج هذه الأشكال .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العوامل التى أتينا على ذكرها كانت تقوم بدورها الناجع فى مناخ مدنى ، حيث كانت تتجلى بعض الميول المحافظة متغذية بجهدين : فعالية الحريصين على صفاء اللغة ، سواء أكانوا موسوعيين متبحرين أم أرستقراطيين ، لغرض حسن التأليف le bon usage ؛ وفعالية الشعراء البداة الذين كانوا - بمجيئهم إلى المدن باحثين عن الثروة - يصلون أحياناً إلى فرض أنفسهم لا على أنهم منبع الشعر الذى لابد من جمعه فقط ، بل أيضاً على أنهم نقاد من حقهم الإصغاء إليهم . وقد كان تأثيرهم - حسب تعبير بن شيخ الدقيق[٦٦] - يوجه عمل منافسيهم ، حتى إن قوة النزوع البدوى كانت تحدو بعض الشعراء على الذهاب إلى الصحراء لاكتساب نقاوة اللغة وفصاحة اللسان وإتقان الشعر[٦٧] .

وبإيجاز أقول إن الشعراء المحدثين كابدوا تأثير تجاذب مزدوج : فمن جهة ، هناك تمزق عميق أثاره هذا التناقض بين المثل الأعلى الإسلامى والواقع الشنيع الذى كان يخرقه دون توقف ؛ ومن جهة أخرى هناك جاذبية محورين متضادين كليا : نداء ثقافة بدوية ما تزال قوية ؛ وغناء الحياة العباسية الحر المرهف .

وبتعبير آخر ، إن الجمالية الكلاسية التى ورثها القرنان الثانى والثالث للهجرة ، والتى كانت تستمر فى الحياة لأسباب أتينا على ذكرها ، وجدت نفسها على خلاف مع التطور العام ؛ تطور التفكير والحساسية ، وتطور النظرة إلى الكون والإنسان ؛ هذا التطور الذى كان يدفع العالم العربى - الإسلامى إلى إبداع شكل جديد للضمير الإنسانى .

وتحت تأثير عوامل تحدثنا عنها طويلا ، حُمل الشاعر المحدث على أن يكوّن لنفسه جمالية جديدة يغدو معها الفن عالم التعبير عن الانفعالات والقيم الفردية . وفضلاً عن ذلك ، كان هؤلاء المحدثون بأسرهم يعون دورهم من حيث هم فنانون « فغدوا لا يريدون - كما يلاحظ أمجد الطرابلسى[٦٨] - قول أشعار فى موضوع ما ، بل الحديث عنه بطريقة ناجعة ، وغدوا لا يريدون أن يكون المرء تماماً كما كان الآخرون ، بل أن يكون ذاته بعض الشىء » .

وأشياع البديع ، بما أنهم حُمّلوا أكثر من سواهم من المحدثين بنداء الحياة العباسية والمعطيات الثقافية التى كانت تمنحهم ألقاً جديداً ، فقد شقوا طريقاً خاصاً بهم ، وكانت نفوسهم المكبوتة جد الكبت تبحث عن الانطلاق من خلال جمالية كرست لعبادة الأشكال ، فكانوا يمجّدون جمالاً صنعته مهارات صانع كان حريصا على تأكيد ذاته بإبداع نوع من البنى التى فرض فيها هوس الأشكال المجردة الهندسية والرياضية ذاته قليلاً أو كثيرا ، وإن لم يغضوا الطرف كلية عن الابتكار فى المعانى .

نحو منظور مستقبلى

١ ـ تفتح التفكير النقدى

أشرنا فى رسالتنا عن أبى تمام[٦٩] إلى أصالة نظريته ، وتأثيره فى تطور التفكير النقدى عند العرب ؛ فمفهوم وحدة الجوهر فى التعبير والمحتوى يستقى نسغه من تفكيره قبل أن يتفتح تحت ريشة ابن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢ هـ/ ٩٣٣م) . فالقصيدة ، إذ نظر إليها هذا الأخير على أنها بنية يقودها الحدث الكلامى ، لاتنأى عن منظور أبى تمام الذى يرى فيها إشارة signeشعرية يترابط فيها الدال والمدلول ترابطاً وثيقا . وقبل أى ناقد آخر تحرّر أبو تمام عن وعى من تقدير الكلمات ليرقى إلى تقدير العلاقات ؛ ففى نظرية التزيين عنده أن ما يهم إنما هو الإبلاغ Communication ، بوساطة التعبير المؤلف من كلمات هى حجارة كريمة ، عن أعماق الإنسان وغناه ؛ الإبلاغ الذى يجاوز مجرد الإعلام information . وهذه الوظيفة البنيوية والزخرفية التى منحت للغة الشعرية لا يمكن أن ينظر إليها إلا على أنها باكورة نظرية النظم المنسوبة إلى عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ/ ١٠٧٨ م) . . . فهذا النظرى الكبير ، إذ نظر فى ديوان أبى تمام نظرة تأمل ، استطاع أن يتحفنا بمنظورات نقدية متميزة تخص اللغة الشعرية ولا سيما الصورة . وجنوحه إلى القول بالتراسل بين الفنون يستقى جذوره ، فيما يخيل إلينا ، من التفكير الجمالى عند أبى تمام؛فالجرجانى يعرض للعلاقة بين التقنية الفنية والشعر ، مميزاً بين المعنى ونظمه . فالمعنى عنده يقابل المادة ؛ فكما أن ماهيتها ، سواء أكانت من الذهب أم الفضة ، لا شأن لها فى الحكم على جودة العمل ورداءته ، سواء أكان خاتما أم سوارا ، وإنما الشأن كله لكيفية صياغتها ، فكذلك المعانى ، لا شأن لها فى التفضيل بين شعر وشعر ، وإنما الشأن لكيفية نظمها بالألفاظ[٧٠] . ولعل أهم نص له فى إحكام الصلة بين الفنون التشكيلية والشعر هو هذا النص الذى نشتم فيه ريح أبى تمام ، والذى يعرض فيه لتأثير الفن فى المتلقى من حيث إثارته حالة نفسية غريبة ، وضربا من الفتنة به ، يحمله على تعظيمه ، ومن حيث بعثه معانى تخالف الصدق الواقعى فى ذهن هذا المتلقى[٧١] :

« . . . فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين

وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيها بما يقع فى نفس الناظر ، من التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والمواتُ الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميِّز ، والمعدومُ المفقود فى حكم الموجود المشاهد ـ كما قدّمت القول عليه فى باب التمثيل ـ حتى يُكسب الدنىُّ رفعةً ، والغامض القدر نباهةً . وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزّة المنيف ، ويظلم الفضل ويتهضمه ، ويخدش وجه الجمال ويتخوَّنه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو فى القيمة وتعلو ، ويفعلُ من قلب الجواهر وتبديل الطّبائع ماترى به الكيمياءُ وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال :

يرُى حكمة ما فيه وهو فكاهة
ويُقضى بما يقضى به وهو ظالمُ »

ومن الواضح أن الجرجانى ، إذ انطلق من هذا البيت ، وهو لأبى تمام[٧٢] ، دون أن يشير إلى صاحبه ، إنما يؤكد مثله التراسل بين الأثر والقارىء الملهم الذى تقوم مخيلته بوظيفتها انطلاقاً من كذب ، كما يصور فكرة أخرى عزيزة أيضاً على أبى تمام ؛ فكرة وظيفة شعرية تقرّ فى إبداع الحالة الشعرية عند الهاوى ؛ ولكن أهمية رؤية الجرجانى تتمثل فى أنه أدرك إدراكاً جيدا أن هذه الوظيفة ليست وقفاً على الشعر فحسب ، بل على فنون المكان أيضاً ؛ فهذه الفنون تقوم بالمهمة نفسها بوساطة الافتتان والإغراء والحالة الغريبة التى تثيرها .

ونتعرف هنا حتى إلى مفهوم الغموض الذى كثيراً ما أبرزه أبو تمام : فالمفاجأة والسحر والعجيبة والتألق ليست سوى صفات جوهرية فى جماليته التزيينية . والمرزوقى (ت ٤٢١ هـ/ ١٠٣٠ م) انطلاقاً من تفكيره فى شعر أبى تمام ، يدخر ـ وقد أشرنا إلى ذلك ـ ميدان الوضوح للنثر وميدان الغموض للشعر ، فينتهى ، على هذا النحو ، كأبى تمام نفسه ، إلى فكرة قارىء ملهم يتحول إلى مبدع بشعر بمتعة الاكتشاف .

وقد يكون مطولاً التذكير مرة أخرى بالدور الذى قام به أبو تمام فى تفتح التفكير النقدى عند مبدعين آخرين من مثل أبى العلاء المعرى ؛ فلنكتف بالقول إذن إن هذا مجال خصيب يستحق أن يُسبر فى أبحاث أخرى .

٢ ـ التراسل بين الفنون

وثمة مجال آخر يماثل هذا المجال بثرائه ، يغرينا بتقديم بعض النظرات ، ونريد به التراسل بين الفنون ؛ وقد عولج بإيجاز كبير فى نص الجرجانى السابق .

لقد بينا فى أبحاث سابقة أن القصيدة فى رأى أبى تمام عالم ذاتى كان الشاعر يفتش فى داخله عن قيم جمالية ، وأن الحدث الشعرى لم يكن سوى عمل جاهد كانت الفعالية الإبداعية تنتجه . والأثر ، إذ هو شىء لغوى لابد من تحديده نسبة إلى اللسان ، يجسد فى رأى أبى تمام قيمة ذاتية جوهرية تقوم على محتواه ، وتسمح للأصالة بأن تشرق إشراقا ساطعا[٧٣] . ومع ذلك ، إن الدال signifiant هو الذى يمنح الرسالة الشعرية message poétique قيمة عنصر خالد[٧٤] .

ولكن تفوّق القصيدة ، فى كل الأحوال ، لا يقوم إلا على نغمتها الفريدة التى تميز تأليفا يتبدى فى شكل عقد من الحجارة الكريمة توفّر كلماته للأثر استقلاليته[٧٥] ؛ والخصوصية الشعرية poéticité لاتقر فى التفصيلات ، بل فى وحدة التعبير الخلاق الأمين على غايته المضيئة[٧٦] .

وفكرة هذا العالم الذاتى للأثر ، إذا حققت فى الممارسة العملية ، تتجسّد فى استخدام أشكال أسلوبية ، وترتيبات للكلام تأليفية ، وتوزيعات طباعية ، تذكّر بناها بأشكال هندسية ورياضية ؛ ويمكن لهذا كله أن ينظم فى الأثر ، وأن تقوده بنى كبرى ، سواء أكانت دوائر أم لوالب .

وبتعبير آخر ، إن التفكير النقدى والفن الشعرى يتشابكان تحت ريشة أبى تمام للتعبير عن جمالية ستجد متسعا لها فى الإنتاج التصويرى . وفى هذه الحساسية المرتبطة بفن البديع لا باللسان ، إنما يقرّ فى أعيننا إسهام العرب فى تكوين جمالية تصويرية إسلامية تقوم على عبادة الأشكال ؛ فليس من قبيل الصدفة فى الحقيقة إذا ما أنجزت منمنمات miniatures يحيى بن محمود الواسطى[٧٧] لتوضيح مقامات الحريرى عام ٦٣٤ هـ . فمن هذه اللوحات يُستنبط « تعقيد هذه البنى ، التى تطمح غالباً إلى التحكم فى مجموع عناصر اللوحة لقيادة تعدديتها إلى الوحدة فى شكل رياضى محض »[٧٨] .

ويلعب البنى يحقق هذا المصوّر مهارة على الصعيد التشكيلى تتجاوب مع مهارة الحريرى اللفظية التى تمثل أشكال البديع أساسها الجوهرى ؛ فكل لوحة كون يتألف من تعددية النداءات والأصداء الشكلية ، نظمته من قبل بنية رئيسة ؛ شكل هندسى محض من مثل الدائرة أو جزء من الدائرة ، وبنية أساسها اللولب أو المنحنيات فى شكل S[٧٩] .

وفى منظور جمالى يأخذ بعين التقدير ثلاثة عناصر : الفنان والمواد المستخدمة والمتلقى ، لابد لنا من أن نلاحظ أن التحوّل الأساسى الذى حققه أبو تمام فى مستوى إبداع شعرى أنتج فى ظل رعاية الآداب إنما يتمثل فى أنه يقلل من أهمية الممدوح فى خطاب يراعى الأعراف ليخصّ ذاته ، من حيث هو فنان ، بالامتياز فى الفعالية الإبداعية . وثمة مظاهر ترمز لهذا الوعى للذات ؛ فثمة الأشكال التجريدية التى تصون فى أعماقها فعل الإبداع ، واللغة المهذبة كل التهذيب ،

والمكان المهم الذى يدخره للتغنى بإبداعه ، والذى يعبر عنه فى القصيدة الفضاء باللحظة الأثيرة ، ونعنى نهاية الحدث .

هذا الوعى الذى أدركه الفنان لذاته ولقيمة فنه يعبر عنه أيضاً فى لغة التصوير . فالمصور الإسلامى فهم مبكراً - فيما يخيل إلينا - أن تحريم محاكاة الكائنات الحية ، والمظاهر الحسية فى الحياة ، أو بالأحرى تحريم المنافسة مع عمل الخالق ، كان يدعوه ضمناً ليكون ذاته ، وليشق طريقه الخاص . وعلى هذا النحو إنما اكتشف أن ما يهم فى الأثر ليس هو العالم الممثل ، بل الكون الذاتى للأشكال والألوان المجموعة فى نظام ما . ووعى الفنان لأهمية هذا الكون فى فعالية إبداعية يترجم ، فى أعيننا ، بمظاهر متعددة ، من بينها إطار بعض العنوانات والزخارف المحيطة بها عند الواسطى .

والمقصود بذلك لوحتان (٨٠) يمثل الإطار فيهما بمستطيله المزدوج ثلث السطح المدّخر للمنمنمة . وإنه ليدهشنا هنا الحيوانات المصوّرة بفن هو فى آن واحد واقعى مبسط بقصد الزخرفة stylise، ويختلط بمهارة بالأوراق التجريدية أوراق أنواع الأرابسك L'arabesque، كما لو كنا ندركها فى غابة عذراء تخضع للهندسة . وإذا ما كان حقاً أن هذا السطح يؤكد « بفنه المجرّد والرمزى فى آن واحد الفتنة التى مارسها دائماً منطق الأشكال النقى على المصوّر » فليس أقل حقاً أنه يجسد هذا الوعى الفنى الذى تحدثنا عنه .

وموضوع الكذب ، الذى عولج فى نص الجرجانى السابق وضمناً فى بيت أبى تمام الذى ينتهى به هذا النص ، يجسّد مفهوماً عزيزاً على المصور المسلم ، ونعنى به عدم مشاكلة الواقع L'invraisamblance وأبو تمام يعالج هذا الموضوع عندما يتركنا ندرك مما بين السطور أن الأثر قادر على ستر حقيقة معروفة ، وذلك عندما يمنح إنجاز الأثر قدرة هى من القوة بحيث تحوّل الواقع المصور ، بل تحط من شأنه فى أعين الجمهور(٨١) . والأمر على هذا النحو فيما يخص الشعر ، الذى يبدو فن إبداع الذهب (كيمياء) ، وإذن كيمياء لفظية تقصد وظيفتها إلى تحويل المادة الأولية(٨٢) بفعالية إبداعية تماثل فعالية النحلة عندما تعمل منطلقة من الغريزة وفعالية البستانى عندما يقوم بوظيفته عن طواعية .(٨٣)

وفى التصوير ثمة مظهران يجسدان مفهوم اللامشاكلة هذا : فن الصورة الإنسانية وتقنية الألوان :

فيما أن النزعة الإنسانية العميقة فى الإسلام تشمل الإنسان المثالى ؛ الإنسان الكامل فإن الشعراء والمصوّرين لم يحاولوا قط رسم إنسانية حقيقية ، وواقعيتهم لا تقوم على إضفاء صفة الفردية على الشخصيات ، وأعماق الممثلين النفسية ؛ أنها واقعية عقلية ؛ واقعية مفهومات ، والمصوّرون ليسوا أفراداً بل مفهومات كلية . والصورة الإنسانية portrait المصور عند المصوّر المسلم ، خلافاً للصورة الإنسانية الغربية ، لا تقصد قط إلى المشابهة أو محاكاة الواقع ، وتخضع - زيادة على ذلك - لضرورات الأثر التجريدية ، وللبنى الرئيسه : منحنى فى شكل S ، أرابسك ، منحنيات فى شكل لوالب ، ولولبية حقا(٨٤) . . .

فى هذه الصور الإنسانية يستخدم الفنان أيضاً « مفردات النبات والسحب ليكوّن أحياناً منحنياً أكمل ، وينقاد فى الوقت نفسه لجمالية الفزع horeur من الفراغ »(٨٥) .

وإذا كان الرسم لا يقصد قط إلى الصورة الإنسانية لفرد ، بل إلى توضيح مفهوم يتيح للفنان الفرار من المحاكاة الحقيقية ، فالأمر على هذا النحو فيما يخص الاتجاه إلى استخدام الألوان التى ليس لها أية علاقة بالواقع ؛ فهى ألوان نقية ، بمعنى أنّ كل شكل configuration مملوء بلون واحد لا يبرزهُ الضوء ولا الظل ، ولا شياته الدقيقة الأوضح والأقتم(٨٦) . الفنان سيد فى اختيار ألوانه وفى الجمع بينها وفق تقديراته الخاصة . ومع ذلك ، فى هذا المناخ من فقدان المشاكلة يستحق مظهر مدهش أن يذكر : « ألوان الوجوه - كما يلاحظ باپادوپولو - وألوان الأيدى وحدها تتطابق دائماً مع الواقع »(٨٧) .

وفى رأى عالم الجمال هذا ينطلق هذا الانحراف من « أولية الإنسان فى الكون ، الذى لا توجد أشكاله وألوانه كلها إلا من أجله » ، ويحدد هذا العالم بدقة فكرته متابعاً القول : « وكان إثماً آخر تشويه ذلك أو تغييره بألوان تقوم كليّاً على الهوى fantaisie على شاكلة ما كانوا يفعلون فى تصوير الأرض والصخور »(٨٨) . وفى موطن آخر يعتمد هذا العالم على مسوغات أخرى ؛ فمشاكلة الواقع تنجم عن أن الوجه هو المكان الذى زرعت فيه الأعين التى تشع ذكاء ، وعن أنّ الأيدى هى أداة كتابة الكتاب المقدس .

وانطلاقاً من عرضنا السابق ، نعتقد أن تأويلاً آخر قد يكون أصح ، والمقصود أن نربط الظاهرة فى آن واحد بجمالية المفاجأة وبفلسفة للفعل (٨٩) ؛ فالمصور المسلم أدرك ، فيما يخيل إلينا ، أن الوجه يحمل الأعين التى تسمح للمخلوق بتأمل أعاجيب العالم واستخلاص العبرة منها ، فى حين أن الأيدى ترمز إلى الفعل الذى ينبغى أن يكون - وقد رأينا ذلك - على علاقة جدلية مع النية . وبتعبير آخر ، إن المصور استطاع ، أكثر من الشاعر ، التوفيق ، بالتجائه إلى جمالية المفاجأة ، بين الرسالة التحررية فى الفن وجمالية الغموض ، بتوظيف بنى هندسية فى الإنتاج الفنى .

وثمة تأثير آخر للتصوير فى جانب آخر من الثقافة العربية ونريد به علم اللغة والأسلوبية ؛ فتنبه علماء الكلام إلى أن جمال اللوحة مرهون بتشكيل الألوان فيها ، واقتران هذه الفكرة فى أذهانهم بقضية نظم الكلام وحسن تأليفه ، انتهيا بهم - فيما نقدر - إلى رفض فكرة الترادف فى ألفاظ اللغة ، وإلى طرح فكرة الأسلوب على شاكلة جاكوبسون Jakobson ، فإذا كان هذا العالم اللغوى الحديث يعرف الوظيفة الشعرية أى الجمالية بأنها « إسقاط مبدأ التعادل الخاص بمحور الاختيار على محور التوزيع » (٩٠) ، ففى أقوال بعض علماء الكلام ، كالرمانى والخطابى ، ما يشى بتناغم فكرهم ، حين الحديث عن إعجاز القرآن ، مع هذا المفهوم :

فالخطابى تنبه إلى أن الألفاظ المتقاربة الدلالة غير متساوية فى الإبانة عن المعنى ؛ فوضح الفرق بين المترادفات كالعلم والمعرفة ، والحمد والشكر ، ونحوها من الأفعال والأسماء والصفات والحروف ؛ ورأى أن بلاغة الكلام تضيع إذا ما وضع مرادف مكان آخر هو أشكل منه

بسياق الكلام ؛ لأن هذا الإبدال يؤدى إما إلى تبدل المعنى الذى ينجم عنه فساد الكلام وإما إلى ذهاب رونق هذا الكلام :

« ثم اعلم أن عمود هذه البلاغة التى تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التى تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص والأشكل به ، الذى إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذى يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرونق الذى يكون معه سقوط البلاغة ؛ ذلك أنّ فى الكلام ألفاظاً متقاربة فى المعانى يحسب أكثر الناس أنها متساوية فى إفادة بيان مراد الخطاب ، كالعلم والمعرفة ، والحمد والشكر . . . والأمر فيها وفى ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك ؛ لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها فى بعض معانيها وإن كانا قد يشتركان فى بعضها »[٩١] .

ورؤ ية الخطابى هذه تتبدى فى تحليله لأمثلة كثيرة تغنى فكرتـه ، ومنها قوله تعالى ﴿ فأكله الذئب ﴾ فى الآية الكريمة : « قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب ، وما أنت بمؤمن لنا ولو كنـا صادقـين »[٩٢] . فهذا التحليـل يرتبط بفكـرة النظم ، والنظم عنده له رسوم هى لجام الألفاظ وزمـام المعانى ، وبـه تنتظم أجزاء الكلام وتلتئم ، فتقوم له صورة فى النفس يتشكل بها البيان . وهذا التحليل إنما جاء رداً على المحتجين الذين لا يسلّمون بأن عبارات القرآن وألفاظه وقعت فى أفصح وجوه البيان وأحسنها لوجود ما يخالف ذلك عند أصحاب اللغة والمعرفة . فـإذا زعم هؤلاء المحتجّون أن الفصيـح فى هذا المعنى (افترسـه) لا (أكله) ، لأن الأكـل عـام ولا يختص به حيوان دون آخر ، خلافا للافتراس ، فإن الخطابى يرد عليهم بـأن كلمة (أكـل) فصيحة بحسب مـوقعهـا من الكـلام ، ولا يجـوز أن تستبدل بهـا كلمة (افترسـه) ،لأن (الفـرْس) يعنى القتل ، وفى الأصل دقُّ العنق ، فى حين أن (الأكل) يعنى الإتيان على جميع الأجزاء والأعضاء .

وإذا كانت هذه الحجة معنوية نصية ، فالخطابى لا يعدم أن يدعمها بحجة أخرى تتصـل بخارج النص ، ونـريد بهـا « مراعـاة مقتضى الحال » ؛ فالأكل بالمعنى الذى ذكره خير من (الفرْس) ، لأنه يتوافق مع خوف إخوة يوسف من أن يطالبهم أبوهم بأثر باق منه يشهد بصحة ما ذكروه لو استخدمـوا (الفرس) ؛ فهم قـد ادعوا فيـه (الأكل) ليزيلوا عن أنفسهم هذه المطالبة . وعلى هذا فاستخدام (الأكل) وإن يكن شـائـع الاستعمـال فى الـذئب وغيـره من السبـاع أبلغ من (الفرس)[٩٣] .

ومهما يكن من أمر ، فإن للتراسـل بين الفنـون المختلفة مـظاهر أخرى ، من مثل البنى التى تحددها الضرورات الشكلية ، التى ننوى العودة إليها فى أبحاث أخرى . وعليه ، يكفينا فى الـوقت الحاضـر الإشارة إلى أن هذه الخواطر التى انتهينا من تقديمهـا تضم جزءاً من الثقافة الفارسية ، ونعنى بذلك التصوير . ولكن هـل يقف التأثير العربى ههنا فى هذا الميدان ؟

٣ ـ أثر البديع فى الشعرين الفارسى والغربى

منذ القرن الثالث الهجرى فى الحقيقة ، لم تكف الثقافة العربيـة الإسلامية عن تعميق جذورها فى الثقافة الفـارسية . تصفحـوا أثراً شعريا مثل أثر حافظ الشيرازى لتقتنعوا حالاً بوجود تأثير عربى تحقق فى مسـتوى طرائق البنـاء وطرائق الأسلوب . وثمـة نص استشهد بـه تودوروف Todorov لايدع مجالاً لأى شك فى هذا الاتجاه ؛ والمقصود بهذا النص المترجم عن الألمانية « وصف للأدب الفارسى الكلاسى نقع عليه فى مؤلف من أفضل المؤلفات المخصصة للشعر من حيث هو لعب »[٩١] .

وقد يكون من الإفراط نقل هـذا النص كليا مهـما تكن أهميته ، فيكفينا إذن الإشارة إلى أن الناطق بالعربية ، المسلح ببعض المعرفة التى تتعلق بفن البديع ، يتعرف فيه إلى بعض من طرائقه :

ففى مستوى الأصوات « تعاد كلمة ، إمـا بتغيير بعض حـروفها تغييراً داخليا بحيث تظهر كلمة جديدة ، وإما بقلب نسق الحروف قلباً دقيقاً » . وإذا ما كان هذا المظهر يذكرنا ببعض أشكال الجناس ، فإن هذه الطريقة تأتلق ائتلاقاً أفضل هناك ، حيث نقرأ : « كل شطر أو كل بيت ينبغى أن يشتمل على كلمة أو جملة من الكلمات المتماثلة ، وتوضع كلمتان أو جملة من الكلمات واحـدة إلى جانب الأخـرى ، وتلفظ أو تكتب بشكل متشابه ، ولكن معناها مختلف » .

والازدواج لايند عنا فى هذه العبارات : « وفى الأشعار أو فى النثر تكون أجزاء الخطاب موزعة بحيث إن السلسلة الأولى تتراسل كلمة كلمة مع الثانية على صعيد القافية والبحر ، ويدرك الإتقان ، والحالة هذه ، عندما لا تتكرر أية كلمة » . ونتعرف إلى الطريقة التى سميت الجمع والتقسيم ، فى هذه الكلمات :

« تنضد جملة من الفاعلين ويعدد من ثم ما يعود إلى كل منها » . والطريقة التى تسمى العكس والتبديل يعبر عنها على هذا النحـو : « يمكن لبيت كامل أيضاً أن يقرأ فى الاتجاهين » . وحتى وحدة البيت التى حددت هويتها فى مستوى العرض فى قصيدة عربية كلاسية الاتجاه تميـز تسلسل الأبيـات فى قصيدة فـارسية : « الأشعـار مبنية بحيث يستطاع الجمع بين أى سطر وأى سطر آخر ، دون إخـلال بانتظام régularité القافية والبحر والمعنى » . وإليكم أيضا الـطريقة التى أطلق عليها فى البديع : المدح بما يشبه الذم ، تحت أقلام البلاغيين العرب : « النصف الأول من بيت شعرى ربما يشتمل على ذم أو على شىء لايشرف موضـوع المديـح ، ولكن النصف الثانى يقلب معنى الأول » . ولنذكر أخيراً « فن اللغز الـدقيق الذى لـه لغته المتكلفـة artificielle مع منظومـة فائقـة التعقيد من التلميحـات والإشارات والعـلاقـات التى تشى فى آن واحـد بـالكلمـة التى ينبغى أن تُحـزر وتخفيها » .

وثمة ملاحظة أخيرة على جانب كبير من الأهمية ينبغى الإشـارة إليها : « الشعر الفارسى لايجهل خلط اللغات ؛ فالأشعـار باللغـة الفارسية واللغة العربية يمكن أن تتناوب فيه » . وليس بمنكر أن هذه الملاحظة تدعنا نشعر بأن اللغة العربية قامت بدور كبير فى تفتح الشكل فى الخطاب الشعرى الفارسى .

وإذا ماوجد الباحث المقارن في هذا التقريب بين الثقافتين العربية والفارسية ما يرضى فضوله فلن يكون أقل افتناناً حينما يوجه أبحاثه نحو آفاق أخرى ؛ فعبادة الشكل التي يجسدها استخدام البديع عند المحدثين ، إذ وصلت إلى ازدهارها تحت ريشة أبي تمام ، تغدو هوساً عند بعض الشعراء الأندلسيين الذين استقوا من الإرث الشرقي . وفي هذا الميدان الخصيب إنما يبحث هؤلاء الشعراء عن المواد التقنية التي وظفت لغايات جمالية ؛ وبوساطة هذه القناة إضافة إلى قنوات أخرى ، سيكتشف بعض الشعر الغربي - فيما يحيل إلينا - أجنحته وغذاء جماليته وطاقتها . وههنا سينهيأ مستقبل أسلوب أنيق سيعمل على توطين الإتقان الفني في الشكل ؛ فإذا كان ثمة تلاق بين الحركات الأدبية المختلفة من مثل L'euphuisme anglais, Le baroque, Le gan-garisme, Le cultéranisme من إيطالي وفرنسي وألماني وسلافي ، فإنها كما يقول مؤلفو كتاب ما الأدب المقارن :

« لم تولد وفق إيقاع ذي تتابع زمني يسلك خطاً مستقيماً ، مما يوجب الصعود خاصة إلى سلف مشترك لفهمها وهو البترارکية pétrarquisme التي استقى منها حوالي نهاية القرن السادس عشر إما عواطفها وأفكارها ، وإما بناها وأشكالها ، وذلك بدمجها في آثار ذات روح مختلف »[٩٥] .

فينبغي ألا ننسى أن بترارك Pétrarque (١٣٠٤ - ١٣٧٤) نفسه ، في نمنمته الزخرفية التي اصطنعها للتعبير عن حب عفيف يتقلب صاحبه بين الألم والفرح حتى ينتهي إلى قلق لا خلاص منه ، فيسمو إلى مرتبة التصوف ، وتغدو صاحبته نوعاً من الملاك الشفيع ، ربما كان متأثراً بالأدب العربي ؛ والذي يرجح ذلك إنكاره على بني جلدته الإقبال الشديد على الثقافة العربية .

مسؤولية النقد العربي المعاصر

بقي أن نشير إلى أن هذه النظرات التي أبرزناها تفرض ضرورة على جانب كبير من الأهمية : الناقد العربي اليوم مدعوٌ أكثر من أي وقت مضى للتفكير في الصلات بين فنون القول والفنون التصويرية ، وإلى توطيد نظرية جمالية تعانق الميدانين اللذين ليسا حتى الوقت الحاضر سوى موضوعات لدراسة مستقلة[٩٦] . ولا ندحة له عن التفكير في جمالية تجمع كل وسائل التعبير الفني التي وظفت في إنتاج الفنانين ، سواء أكان فن التصوير وفن العمارة أم فن الشعر والأدب والموسيقا ؛ فآثار الإسلام الفنية هي هنا خرساء في عظمتها كلها وجمالها الكلي ؛ هي ما تزال تنتظر أن تفسر وتؤول أعمق من ذي قبل من وجهة النظر التاريخية والجمالية ؛ فمثل هذا البحث يقدم إلينا معلومات عن تطور الذوق ومبادىء الفن في العصور المختلفة والبلدان المتباينة ، وعن المبادىء الدينامية التي منحت الحياة للحضارة الإسلامية ، وعن التنوعات الفنية التي أتى بها الفنانون كائناً ما كان بلدهم الأصلي . وإذا ما كان مثل هذه الدراسة يفهم الناقد لم أدرك أثر من الآثار - مثل شعر أبي تمام - أوسع جمهور على مر العصور ، ويضطره إلى إعادة النظر في طريقته وترسيمات تفسيراته ، فهو للفنان في أيامنا تعبير مؤثر وفي الوقت نفسه مناسبة فريدة تسمح له بأن يضع على المحك قدرته على فهم أفعال البشر ، وعلى وعي هوية ثقافته والدور الإنساني الذي يستطيع أهله القيام به في عالم مادي يعاني أزمة .

الهوامش

(١) أقرب مثال يقيم الدليل على صحة ما ذهبنا إليه قضية الثأر ؛ فالإنسان العربي ، على الرغم من تطور النظم الاجتماعية ، قد يجنح إليه لإعادة التوازن إلى ذاته في صراعه مع الأفراد بل مع الأنظمة السياسية . والقضية فيما يبدو مطبوعة بطابع الجدلية .

(٢) انظر البيان والتبين ، ١/١٣٦ .

(٣) انظر المصدر نفسه ٥١ .

(٤) انظر البيان والتبين ، ٤/ص ٥١ .

(٥) انظر الأغاني ، ١٩/١٣١ .

(٦) انظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص ٢٣٥ .

(٧) انظر مندور (محمد) ، فن الشعر ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٨) انظر الأغاني ، ٩/١٠٩ - ١١٠ . الصناجة : هو الذي يضرب بالصنج : نوع من المعازف ، فارسي الأصل .

(٩) انظر Shiloah, L'expression musicale in le monde de l'Islam, p.179.

(١٠) انظر الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ص ٦٤ . والخطابي محدث ، فقيه ، أديب ، شاعر ، لغوي في آن واحد .

(١١) انظر الآية التي تتوجه بالخطاب إلى الرسول الكريم : « وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا » ، سورة سبأ الآية ٢٨ .

(١٢) فيما يخص هذه النقطة أدرك لوي جارده Louis- Gardet جيدا الاختلاف بين الإسلام والمأثور اليهودي المسيحي : « ليس ثمة - كما يقول - مماثلة تامة بين اختيار الشعب اليهودي - في المأثور اليهودي المسيحي والامتياز بالشرف المعترف به للعرب في الإسلام » . انظر : les Grands de L'Islam, p. 60.

(١٣) انظر مسلم بن الحجاج (الجامع الصحيح) ، جـ ١ ، كتاب الإيمان : ص ٥٠ ، الحديث : « من رأى منكم منكرا فليغيره بيده ، فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه ، وذلك أضعف الإيمان » .

(١٤) انظر لوي جارده ، المصدر المذكور سابقا ، ص ١٦ .

(١٥) الزندقة لفظ إيراني يدل على الهرطقة ، وغدا مرادفا للكفر والجهل في العالم الإسلامي .

(١٦) باسم هذا الشعار نفذ الإعدام في بشار بن برد في عهد المهدي ، عندما بدأ بهجاء الخليفة المهدي ووزيره يعقوب بن داود .

(١٧) على هذا النحو إنما عفي عن مسلم بن الوليد في عهد الرشيد من الإعدام ، على الرغم من أنه كان متهما بالتشيع . وابراهيم الموصلي كان قليل الحظوة خلال مدة زمنية في عهد المأمون ، لأنه كان الصديق الحميم لأخيه الأمين . ومروان بن أبي حفصة نفي إلى بلده الأصلي اليمامة في عهد الواثق لتعلقه المعلن بأخيه وخليفته .

(١٨) انظر الأغاني ، ١٦/٢٤ .

(١٩) انظر الأغاني ، ١٠/٨٧ .

(٢٠) انظر الأغاني ، ١٩/٢٧٢ .

(٢١) انظر : . . . Bencheikh, Le Cénacle poétique de calife, Al-Mutawakkel in Bulletin d'etudes orientales, t. XXIX, année 1977, p . 34 .

(٢٢) انظر الصولي ، أخبار البحتري ، ص ٨٠ .

(٢٣) المأمون في أول لقاء له مع أبي تمام ، أدرك نزوعه الحديث في الشعر ، فحجب عنه الجائزة .

(٢٤) نحيل القارىء إلى مقال بن شيخ الآنف الذكر ليكون فكرة أعمق عن تأثير البلاط في الإنتاج الأدبي .

(٢٥) انظر الأغاني ، ٣/٢٨ ، ديوان بشار ١/٣٠٩ ، الحاشية .

(٢٦) انظر : Sourdel (D.), La Civilisation de L'Islam, p. 160.

(٢٧) انظر الجزء I ، الفصل ٥ ، ص ٢٩٤ من رسالتنا :
La Poétique d' Abu Tammam, Créateur de Li nsolite chez les Arabes .

(٢٨) انظر : Miquel (A.) L'Islam et sa Civilisation, p. 108.

(٢٩) انظر : Bencheikh (J) Les sécretaires poetes et an imateurs de Cénacles au ⅹ II et III e siécle l'hégire, in journal Asiatique, 1975, pp. 265- 315.

(٣٠) انظر Papadopoulo (A), L'Islam et l'art Musulman, p.40.

(٣١) لتكوين فكرة أكثر تفصيلا عن هذه الرؤية ، نحيل القارىء إلى: Elloughi (A. M.), Le Comportement Animal, pp. 9- 12.

(٣٢) انظر مقالاتنا المنشورة في الموقف الأدبي بعنوان : نظرية أبي تمام في الفن الشعري :
أ ــ انتصار الصانع الفنان ، ع ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ك ٢ ، شباط ، اذار ١٩٨٣ .
ب ــ التقنية وجمالية القول ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ .
جـ ــ الإغراب ، ع ١٤٩ ، ١٥٠ تشرين الأول ١٩٨٣

(٣٣) انظر : Papadopoulo (A.) op. cit, p. 43.

(٣٤) طبيب فيلسوف كان من أصل سوري ، انظر الموسوعة الاسلامية ، المجلد الثاني ، ٢٦٧ .

(٣٥) انظر : Trabulsi (A.), La poétique, p. 80.

(٣٦) Papadopoulo, L'Esthétique de l'Art Musulman, t. III, p. 733.

(٣٧) انظر : عبد الرحمن (نصرت) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ١٩٧٦ ، ص ٢٦ ، ٣٤ ـ ٣٥ .

(٣٨) انظر تيمور باشا (أحمد) ، التصوير عند العرب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١١٩ تعليق زكي محمد حسن ، وانظر لابن هشام ، السيرة النبوية ، ج ٤ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ص ٤١٣ .

(٣٩) انظر الأغاني ٧/٧٢ .

(٤٠) انظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص ٢٠٩ .

(٤١) انظر المصدر نفسه ، ص ٢١٤ .

(٤٢) انظر الأغاني ٣/١٥٣ .

(٤٣) انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ٢/٨١١ ، ابن الأثير ، المثل السائر ، القسم الثاني ، ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤ .

(٤٤) انظر البحتري ، ديوان ، رقم ٢٧٠ ، ٢/١١٥٦ ، روي (سي) ، خفيف ، خفيف ، ٥٦ بيتا ، الأبيات ٢٢ ـ ٢٨ .

(٤٥) انظر صريع الغواني ، ديوان ، رقم ٦٥ ، ص ٢٨٨ ، روي (لي) ، طويل ، ٥ أبيات ، ب ١ ، وانظر رقم ٥٦ ، ص ٢٧٨ ، روي (لا) ، بسيط ، ٨ أبيات ، ب ٤ .

(٤٦) انظر المصدر نفسه ، رقم ٢٠ ، ص ١٦٥ ، روي (دي) ، بسيط ، ١٠٠ بيت ، الأبيات ٦١ ـ ٦٥ .

(٤٧) انظر رسالتنا: La poétique d'Abu Tammam, Créateur de L'Insolite chez les Arabes , t II, ch. I, p. 133.

(٤٨) انظر المرجع نفسه ، الجزء الأول ، الفصل الخامس ، ص ٣٠٥ .

(٤٩) انظر الموضع نفسه ، ص ٢٩٣ .

(٥٠) انظر : Vadet (J.C), L' Amour Curtois, p. 90 .

(٥١) انظر الأغاني ١/٦١ ، ٢٨٦ .

(٥٢) انظر الأغاني ١/٢٧٩ .

(٥٣) انظر الأغاني ١/٢٩١ .

(٥٤) انظر الأغاني ١/١٩٨ ، ١٩٩ ، ٣٧٩ .

(٥٥) انظر الأغاني ١/١٩٨ ـ ١٩٩ .

(٥٦) انظر الأغاني ٩/٢٧٤ .

(٥٧) انظر Shiloah, L'Expression musicale, in Le monde de L'Islam, p. 179 .

(٥٨) انظر Bencheikh, (J.), Les musiciens et la poésie, in Arabica, XXII, 1975, pp. 119- 120 .

(٥٩) انظر الصولي ، أخبار أبي تمام ، ص ٢٢١ .

(٦٠) انظر : Chottin, Tableau de la musique, p. 69- 70, par Bencheikh, Ibid., p. 125.

(٦١) انظر بن شيخ ، المصدر نفسه ص ١٢٥ .

(٦٢) انظر : Shiloah, op. cit., p. 181 .

(٦٣) انظر الأغاني ١٥/٢٥٣ .

(٦٤) انظر الأغاني ٢١/١٩٦ .

(٦٥) انظر : Shiloah, op. cit., p. 181.

(٦٦) Bencheikh, Le Cénacle poétique du Calife Al - Mutawakkil, in Bulletin d'Etudes Orientales, t. XXIX, 1977, p. 43.

(٦٧) انظر الأغاني ٢٠/٣٩٢ .

(٦٨) انظر : Trabulsi (A.) op. cit., pp. 69- 70.

(٦٩) انظر رسالتنا : La poétique d'Abu Tammam.. t.I, pp. 340- 347 .

(٧٠) انظر الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز ، محمود محمد شاكر ، ص ٢٥٤/٢٥٥ .

(٧١) انظر الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة ، ت . ريتر ، ص ٣١٧ ـ ٣١٨ .

(٧٢) انظر تأويل هذا البيت الذي يخص أبا تمام في مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري . « التقنية وجمالية القول » الموقف الأدبي ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ١٩ ـ ٢٠ .

(٧٣) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « سحر الإغراب » الموقف الأدبي ع ١٤٩ ـ ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .

(٧٤) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « التقنية وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٠٤ .

(٧٥) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « سحر الإغراب » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٩ ـ ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٤ .

(٧٦) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « التقنية وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٠٦ .

(٧٧) الواسطي (يحيى بن محمود بن يحيى ، أبو الحسن) أشهر مصور وخطاط للمخطوطات العربية ، وهو أصلا من واسط في جنوب العراق ، كتب مقامات الحريري وأوضحها في ٩٩ منمنمة . انظر :
Bib . nat. Paris, MSAR. 5847 .

(٧٨) انظر : Papadopoulo (A.), L' Esthetique de L' Art Musulman, t.II, p. 753.

(٧٩) انظر المصدر نفسه ص ٧٥٣ - ٧٥٤

(٨٠) انظر : Papadopoulo (A.) op. cit., t. II, pp. 737-739.

(٨١) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « سحر الأعراب » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٩ - ١٥٠ ، تشرين أول ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .

(٨٢) انظر مقالنا : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، « التقنية وجمالية القول » ، الموقف الأدبي ، ع ١٤٧ ، تموز ١٩٨٣ ، ص ٢٣ .

(٨٣) انظر الموضع نفسه ، ص ٢٥ .

(٨٤) انظر : Papadopoulo, op. cit., t. III, p. 392

(٨٥) انظر الموضع نفسه .

(٨٦) انظر المصدر نفسه ص ٣٩٧ .

(٨٧) انظر المصدر نفسه ص ٤٠٧ .

(٨٨) انظر الموضع نفسه .

(٨٩) تعبر هذه الفلسفة عن ذاتها ما بين السطور في الأدب الشعبي بأكمله حيث اللغة واللغة على اللغة تتشابكان وتخلقان جنسا لنا مصلحة في أن نطلق عليه اسم « بحث قصصي » . وكتاب « ألف ليلة وليلة » يكون جزءا لا يتجزأ من هذا الجنس ، لأن مظهرين يحققان له لغة على اللغة زرعت في اللغة ، ونعني بذلك المقطوعات الشعرية وانطلاق الحكاية بعد كل انقطاع مستعيدة نهاية سلسلة سابقة .

(٩٠) انظر كابانس (لوى) ، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ترجمة : فهد عكام ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٩٧ .

(٩١) انظر الخطابي ، بيان أعجاز القرآن ، ص ٢٦ .

(٩٢) انظر سورة يوسف ، الآية ١٧ .

(٩٣) انظر الخطابي ، المصدر المذكور سابقا ، ص ٣٧ .

(٩٤) انظر : Todorov (Tz.), Les jeux de mots, in mots, in Recherches Poétique, t. II, pp. 88- 90, Liede als spiel, t. II.

(٩٥) انظر : Brunel (P.), Pichois (cl.), Rousseau (A.M.) Ou'est- ce que la littérature comparée p. 69 .

(٩٦) ينبغي أن يحيى هنا الباحث الجمالي بابا دوبولو Papadopoulo الذي كان أول من شق السبيل لتنظير يتناول الفن الإسلامي ، والملاحظات التي وجهناها إلى بعض من تأويلاته لا تنقص من قيمة نظراته .



الإبـــــداع والخـــــطاب : قراءة فى أسرار عبد القاهر الجرجانى ودلائـــــله

مجدى أحمد توفيق

(١) مقدمتان :

لما يزل الباحثون يعاودون قراءة كتابى عبد القاهر الجرجانى : « دلائل الإعجاز » ، و « أسرار البلاغة » ؛ ولما يزل فى الكتابين مجال فسيح لمن رام الركون إلى مناح مهجورة لم يقع عليها ضوء غامر بعد . وهذه القراءة تعاود الرجوع إلى هذين الكتابين ، فتحاول أن تلقى ضوءاً على مفهوم الإبداع الفنى لدى عبد القاهر ، تستهدف تحديد المفهوم ، وتحليله ، ووضعه فى موضعه من مجمل الخطاب النقدى لهذا الناقد العظيم .

ولا يستعصى عبد القاهر على من أراد أن يرى فيه أنموذجاً يصور النقد القديم فى مجمله ؛ فالذين جاءوا بعده قد رفعوا القواعد البلاغية من بيته ، والذين سبقوه إلى أوراق التاريخ قد حاورهم ، واستعان بهم ، حتى أصبح كتاباه نتاجاً تشترك فيه جهود النقد القديم كلها ، فى الوقت نفسه الذى يقاطع فيه الجهود السابقة عليه بتميزه ، وتفرده ، وأطروحته الخاصة به عن النظم .

ويحتاج هذا الموضوع الذى تطوف به القراءة إلى مقدمتين ؛ تعالج أولاهما منهج القراءة ، وتعالج الأخرى تعرف عبد القاهر الجرجانى نفسه .

أ - ١ - فى المنهج

تقوم الطريقة التقليدية فى دراسة المفاهيم على استقراء المعاجم نبذة لغوية عن الكلمة المدروسة ، ثم إيراد الدلالة الاصطلاحية لها فى الكتب العلمية المتخصصة - هذه طريقة عقيم ، تصطدم بحاجزين ؛ أولهما أن معاجمنا لا تعتمد على نظرية متكاملة فى استقراء حقول الثقافة المختلفة ، استيعاباً للكلمة ؛ والآخر أن المصطلح ما إن يخرج عن موقف الاصطلاح والتعريف حتى تضطرب دلالته فيما يتقلب فيه من سياقات . ومما يسقط الطريقة التقليدية فى البحث - فيما نحن بصدده - أن عبد القاهر الجرجانى لم يضع تعريفاً اصطلاحياً محدداً لمفهوم الإبداع . فوق هذا فإنه - كما سوف يظهر من التحليل - يستخدم الكلمة بدلالة بعيدة عما يراد منها فى ثقافتنا المعاصرة ؛ فالإبداع فى الكتابات المعاصرة « عملية » خلق ، بالمعنى السلوكى لكلمة عملية ، أو بالمعنى المعروف فى التحليل النفسى ، أو بوصفها عملية ثالثة تربط بين العمليتين الأولية والثانوية كما هى عند سيلفانو أريتى (١) .

ولا نعدم فى ثقافتنا المعاصرة من يتناول الإبداع بوصفه نشاطاً للمطلق مثل هيجل ، أو انعكاساً للصراع الطبقى مثل ماركس ، أو تفتحاً للوجود كما يقول ميرلوبونتى ، مؤسساً ذلك على أن الإبداع نوع من الرؤية ، وأن الرؤية انفتاح على العالم (٢) . هذه المدلولات المعقدة التى يتحمل بها لفظ الإبداع فى الثقافة المعاصرة ، إنما هى ضروب من المحاولات الدءوب لاستكناه هذا الفعل المدهش الغامض القائم بين الذات والنص الذى نسميه الإبداع .

وعلاجاً لهذا الوضع المشكل بخصوص عبد القاهر ، يصبح تحليل الخطاب ضرورة لا مفر منها . والخطاب ، هذا المستوى الذى يقع بين النحو والتنظيم غير اللغوى non linguistic كما يقول مالكولم كولتهارد(٣) ، عملية اتصال معقدة ، فيها مرسل ، ومستقبل ، ورسالة ، وسياق ، وشفرة ، وقناة اتصال . وليس المراد أن نشبع هذا كله

تحليلاً ، لكننا نعمل على استخراج مفهوم الإبداع الفنى من خطاب عبد القاهر ، ونتصل بطبيعة هذا الخطاب ما ألزمتنا الحاجة .

ونضطر فى هذه السبيل إلى أن نقوم بإجراءين ، يمثلان ضربين من التحليل ؛ الأول أن نرصد دلالة كلمة الإبداع بما هى مادة لغوية ، تنشط فى خطاب عبد القاهر ؛ والآخر أن نقف على تصور عبد القاهر لهذا النشاط المعقد بين الذات والنص ، الذى نشير إليه فى ثقافتنا المعاصرة بمصطلح الإبداع Creativity ، عاملين على تحليل أطراف المفهوم لدى عبد القاهر داخل خطابه النقدى الخاص به .

ب ـ ١ ـ عن عبد القاهر :

لا ننوى أن نضع ترجمة كاملة لعبد القاهر الجرجانى ؛ فهى ، على قلة أخباره ، متاحة تلتمس فى مظانها ، لدى الحافظ الذهبى فى « دول الإسلام » ، ولدى السبكى فى « طبقات الشافعية الكبرى » ، وتلتمس فى « فوات الوفيات » ، وفى « شذرات الذهب فى أخبار من ذهب » ، وسائر المصادر المعروفة ، التى تذكر رجال القرن الخامس ؛ فقد توفى عبد القاهر سنة ٤٧١ هـ على الأغلب .

والأخبار التاريخية لها إغراء شديد يجذب الباحثين إلى الاستغراق فى مفردات الحياة الخاصة ؛ وهو من الشدة بحيث يجعل إميل دور كايم ، الذى أكد طويلاً مبدأ الجبر الاجتماعى ، يقول : « إن الحياة الجماعية ، كالحياة الشخصية ، تتركب من تمثلات . وعليه ربما يكون من المسلم به أن التمثلات الشخصية والجماعية قابلتان للمقارنة من بعض الجهات . وفى الحقيقة فإننا سوف نحاول أن نبين أن كليهما يقر العلاقات نفسها فى مادته التى تعبرها »[٤] . ولسنا فى هذا الشأن نعتزم أن نستطرد وراء الحياة الشخصية للإمام أبى بكر ، فنصبح من هؤلاء الكتاب الذين شكا منهم تزفتان تودوروف لأنهم أكثر اهتماماً برحلات رامبو فى إنجلترا أو هرارى ، أو بخبراته الجنسية المثلية ، أو تعاطيه المخدرات ، فوق اهتمامهم بمعنى نصوصه[٥] .

وإنما نريد أن نصل إلى ما يسميه لوسيان جولدمان باسم « رؤية العالم » ؛ وهو مجموعة المقولات العقلية لطبقة اجتماعية تنحو نحو تنظيم شامل للمجتمع[٦] . ولقد ذكر ميرتون أن التاريخ الحديث للنظرية الاجتماعية يمكن ـ على نحو واسع ـ أن يكتب بمصطلحات التناوب بين تأكيدين متضادين . يمثل الأول العلماء الذين يتجهون إلى التعميم ، وصياغة القوانين الاجتماعية ، وتأكيد مغزى العمل الاجتماعى فى مداه الواسع ، متجنبين « تفاهة » الملاحظة التفصيلية ذات المدى القصير . ويقف على الطرف المقابل جماعة أخرى تقنع بالتفصيلات ، مؤكدة أن ما نقرره هو هكذا[٧] ، أى كما وجدناه .
ولسنا نهدف إلى صياغة قوانين اجتماعية ، ولسنا نهدف إلى مناقشة تفصيلات حياة ، وإنما نستهدف أن نتعرف الوضع الكلى لعبد القاهر الجرجانى فى المجتمع العربى ، لتحديد الشروط التى صاغت الخطاب النقدى لديه .

ويكفينا ، فيما نحن بصدده ، أن نورد بعض المعلومات المفيدة فى هذ السبيل . لقد كان عبد القاهر فارسى الأصل ؛ جاء بعد قرون استعرب معها أجيال من الموالى ، وظهر فيهم نوابغ العلم العربى . وفى هذه الحقبة التى شهدت صعود السلاجقة ، مع اضطراب علاقتهم بالعنصر الفارسى ، أخذ عبد القاهر النحو بجرجان عن أبى الحسن الفارسى ابن أخت أبى على الفارسى اللغوى الشهير . وكان عبد القاهر نحوياً نابهاً ، وكان متكلماً على مذهب الأشعرى ، وفقيهاً على مذهب الشافعى .

وبالرجوع إلى ابن خلدون فى مقدمته ـ وقد أغفل ابن خلدون عبد القاهر إغفالاً مدهشاً ـ نجد ابن خلدون يصلح أن يكون شاهداً على البناء الاجتماعى للمجتمع العربى ، من موقعه المطل على تاريخ حضارة الإسلام فى مرحلة متأخرة منها ، ولمحاولته أن يوجز خبرتها وينظمها فى نظرية واحدة .

ولقد ميز ابن خلدون بين أنواع ثلاثة من الحكم : الحكم الطبيعى ، والحكم السياسى الآخذ بالعقل ، وحكم الخلافة ، وهو حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها[٨] . ثم عاد فذكر أن الخلافة قد التبست بالملك ، « ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة »[٩] . وشغل ابن خلدون بموضوع السلطة مشغلة كبيرة ، وطفق يفصل القول فى احتجاب السلطان ، ونشوء طبقات تفصله عن العامة ، تتمثل فى الحجاب ، وكتاب الدواوين ، والوزراء ، والشرطة ، والجيش ، والعلماء ، والتجار . ويبدو أن ابن خلدون يدعم النظرية القديمة الشائعة التى لا نسعى إلى نقضها ، والتى تميز بين العامة بما هم سواد أعظم ، والخاصة بما هم طبقة متميزة ، وخاصة الخاصة بما هم طبقة متعالية ، فى هيراركية تصاعدية تفشت فى آفاق ثقافية مختلفة ، حتى غدت دعامة من دعامات التصوف ، على الرغم من أنه لايخلو من أن يكون نوعاً من التحرر من البناء الاجتماعى السائد .

ومن المفيد أن نقابل بين هذه النظرية ونظرية حديثة يمثلها الدكتور محمود إسماعيل فى كتابه « سوسيولوجيا الفكر الإسلامى » ، حيث يحول التاريخ الإسلامى إلى صراع بين قوتين : الإقطاعية ، والبورجوازية . وعنده أن كل نهضة ، أو صحوة ، مرتبطة بحركة البورجوازية ؛ « ذلك أن الدور التاريخى للبورجوازية يتأتى من خلال تناقض مصالحها مع مصالح السلطة ، التى تستحوذ على « فائض القيمة » . ولأن البورجوازية على هذا النحو وسيط بين إنتاج السلع وتسويقها ، فإن مصالحها تصبح مرتبطة بالقطاعات المنتجة بالدرجة الأولى، ومن ثم تقود القوى المنتجة لتخوض صراعاً مع السلطة بهدف تقويضها ، وتسلم زمام الحكم ، ومن ثم تستطيع قيادة التحول التاريخى من الإقطاع إلى الرأسمالية »[١٠] .

وقد يبدو أن النظريتين متعارضتان ، لكنهما ـ فى الحقيقة ـ منفكتا الجهة ؛ ذلك بأن النظرية الأولى تفرز المجتمع أفقياً إلى أطراف تنقسم إلى عامة ، وخاصة ، وخاصة الخاصة ؛ أما العلاقة الهرمية التى تكشفها هذه النظرية فهى سمة لعلاقات السلطة بين هذه الأطراف ، وليست سمة للأطراف نفسها ؛ فهى عناصر ثابتة ، لا تتبادل مواقعها على المحور الأفقى للتحليل . فى حين تبرز النظرية الأخرى قوتين تتبادلان مواقعهما فى المجتمع ، تحتل إحداهما المقدمة فتتراجع الأخرى ، فإذا عادت الغائبة غابت الحاضرة،ومن هنا كانت النظرية الثانية

تعمل على المستوى الرأسى الاستبدالى ، والأولى تعمل على المستوى الأفقى التجاورى . وانفكاك الجهة بينهما يجذب كلا منهما إلى الأخرى ، لكى تتكاملا معاً .

وكان عبد القاهر الجرجانى ـ فى ضوء هذه الشبكة الاجتماعية ـ عالماً مفكراً فى الطبقة الوسطى ، ينتمى فئوياً إلى فئة العلماء والمعلمين ، وينتمى طائفياً إلى أصول فارسية ، ويسعى فى سياق المسمى الأشعرى نحو بناء خطاب يناقض الخطابات الأخرى ، ويصالح بينها فى الوقت نفسه ، فى محاولة من البورجوازية المتراجعة أن تقود الجهود أمام الإقطاعية السائدة . وتحاول الذات عبر هذا الخطاب أن تطلق قوى وعيها العقلية والحسية ، فتتحرر من قهر العالم لها ، وتمارس فيه فعاليتها الخاصة ، وتسيطر عليه ، مع استبقائها لبنيته دون أن تنقضها . ثم يؤوب هذا كله إلى نشاط للغة يؤسس هذا الضرب من الوجود فى العالم .

(٢) معنى الإبداع :

استعمل عبد القاهر مادة (بدع) فى كتابيه « دلائل الإعجاز »(١١) ، و « أسرار البلاغة »(١٢) ، ثلاثاً وثلاثين مرةً ، موزعةً على أربعة وعشرين موضعاً بالكتابين معاً . ولكى نيسر على أنفسنا فحص هذه المواضع كلها نستحضر الآن مبدأ معروفاً عند السيميائيين ، تتمثل معه علاقة الرمز بالمعنى فى ثلاث صور : علاقة طبيعية ، وعلاقة عرفية ، وعلاقة ذهنية(١٣) . ولما كانت العلاقة الطبيعية تخرج عما نحاوله من التحليل ، لأنها تتعلق بالجرس ، والوزن ، والقافية ، والمحسنات ، وتنغيمات الإلقاء ، وكلها جوانب لا محل لمعالجتها مع مادة (بدع) فى خطاب عبد القاهر ، فإننا نستطيع أن نقسم ما أحصيناه من استعمالات إلى قسمين : ما دلالته عرفية ، وما دلالته ذهنية . ولا يخلو الأمر من التباس الدلالتين ، فحين يقول عبد القاهر فى « أسرار البلاغة » ، وهو يذكر الاستعارة : « وهذه إشارات وتلويحات فى بدائعها . . . » [الأسرار ص ٣٣] ، فإن مادة (بدع) فى كلمة « بدائعها » تحتمل أن تعنى : فى صورها الغريبة المدهشة ، وهو معنى عرفى للكلمة ، وتحتمل أن تعنى : فى أقسامها فى علم البديع ، وهو ما يحيل إلى المعنى الذهنى الاصطلاحى للمادة اللغوية .

أ ـ ٢ ـ الإبداع العرفى :

المقصود بالدلالة العرفية هو تلك الدلالة التى لا يصطلح عليها مرسل الخطاب مع مستقبله ، لكنه يجدها ضمن ما تحمله العلامة من ثراء دلالى قد تعورف عليه فى مجتمع المتكلمين . ونستطيع أن نميز بين أربع دلالات عرفية ، تتعاور مادة (بدع) كلما وردت فى خطاب عبد القاهر ، نسميها على الترتيب : الإبداع المستحدث ، الإبداع المستغرب ، الإبداع المعجز ، الإبداع المستنكر .

١ ـ أ ـ ٢ ـ الإبداع المستحدث :

قال الزمخشرى : « أبدع الشىء وابتدعه : اخترعه ، وابتدع فلان هذه الركية ، وسقاء بديع : جديد »(١٤) ، فدل على اتصال مادة (بدع) بمعنى استحداث الشىء . وهناك من يرى أن المتكلمين كان محظوراً عليهم أن يتحدثوا عن المبدع لأنه هو الخالق عز وجل(١٥) ، لكن الخطاب النقدى تخفف من هذا الحرج . ومن أمثلة ذلك عبارة عبد القاهر ، وهو يوضح أنه من اختار القول « خير الشعر أكذبه » ، وترك القول « خير الشعر أصدقه » ، فقد اختار فى الشعر التخييل والتمثيل والتأويل والمبالغة والإغراق ، إذ يقول : « وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ، ومدداً من المعانى متتابعاً ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى . » [الأسرار ص ٢٣٧] . أما اتصال الإبداع بالاستحداث فتكشفه كلمة « اختراع » متضافرة مع كلمة « يبدىء » كشفاً واضحاً . وتدل سائر العبارة على اتساع أفق الإبداع بمعنى الاستحداث .

وتتسق دلالة الاستحداث حين تستكن فى ماهية الإبداع مع المنزع الأشعرى نحو تأكيد العقل ـ ولا يعنينا الآن تطويع العقل فى نهاية الأمر لخدمة النص . كما أراها رداً على التصور القديم الذى يقضى بعجز المحدث عن استحداث شىء جديد حقاً فى عالم الشعر ، بعد أن استأثر القدماء بأبواب المعانى ، ثم أغلقوها فى أعقابهم وهم يرحلون . وكانت الفكرة من الثبات فى مكان لا ينازع حتى ذكر ابن المعتز « . . . أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شىء من أبواب البديع . . »(١٦) ، وقال أبو هلال بنبرة تسليم : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعانى ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم . . »(١٧) ، وقال ابن طباطبا بلغة استقبال واثقة : « وستعثر فى أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم . . »(١٨) ، ثم تلا العبارة عنده عبارة أخرى لا تخلو من نبرة المأساة : « والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة . »(١٩) . ولا نزعم أن عبد القاهر قد خالف هذا التصور كل المخالفة ، لكنه ـ على نحو واضح ـ قد فتق أمام المبدعين باباً واسعاً للأمل والحماسة .

ومن أمثلة الإبداع المستحدث فى خطاب عبد القاهر (٢٠) عبارته عن المجاز الحكمى ، وهى : « وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة ، ومادة الشاعر المفلق ، والكاتب البليغ فى الإبداع والإحسان ، والاتساع فى طرق البيان ، وأن يجىء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً . . » [الدلائل ص ٢٩٥] ، فأقام العبارة على مفهومى الاستحداث ، والتحسين ، وكلمات « مادة » ، « الإبداع » ، « يجىء » ، « مطبوعاً » ، « مصنوعاً » ، كلها تحيل إلى فعل الخلق والابتكار بوصفه استحداثاً للنص ، وكلمات « كنز » ، « الإحسان » ، « الاتساع » كلها تشير إلى تحسين النص وتجميله .

٢ ـ أ ـ ٢ ـ الإبداع المستغرب :

ويمضى عبد القاهر فى عبارته السابقة ، فيذكر أن المجاز الحكمى ليس ما يقع مشتهراً فى لغة الناس ، « بل يدق ويلطف حتى يمتنع مثله

إلا على الشاعر المفلق ، والكاتب البليغ ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها ، والنادرة تأنق لها » [الدلائل ص ٢٩٥] ، فجمع فى موضع واحد بين دلالتين عرفيتين مختلفتين لمادة (بدع) ؛ فهـا هى كلمة « البدعة » تنعت بعدم المعرفة ، وتعطف على النادرة ، لتجعل الإبداع نوعاً من متعة الغرائب ، أو لذة الغريب .

وهنالك اثنا عشر موضعاً من مجمل مواضع مادة (بدع) فى خطاب عبد القاهر ، تخص الوصل بين الإبداع والغرابة ؛ خمسة مواضع من هذه المواضع يرد فيها مادة (غرب) مع مادة (بدع) ، وفى المواضع الأخرى تلتحق مادة (بدع) بمواد أخرى شبيهة بـ (غرب) مثل : نكت ، ولطف ، وطرائف [الأسرار ص ٢٤٨] ، ومثل : عجيب [الدلائل ص ١٦٤] ، ومثل : النادرة فى الموضع المقتبس السابق ، أو أن يستند إلى السياق فى بيان دلالته . ومن الاجتماع الصريح لمادة (بدع) مع مادة (غرب) قوله : « متى كان مفعول « المشيئة » أمراً عظيماً ، أو بديعاً غريباً ، كان الأحسن أن يذكر ولا يضمر » [الدلائل ص ١٦٥] ، أو قوله عن الواحد من الحلى « وأن يكون مصنوعاً بديعاً قد أغرب صانعه فيه » [21] [الدلائل ص ٤٢٢] ، أو قوله المجنس : « . . . بدائع الأنوار وغرائب الأزهار . . . » [الدلائل ص ٥٥٤] ، أو تقسيمه « المعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها على ضربين : غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدعى امتناعه . . . » [الأسرار ص ١٠٣] ، والآخر على الضد .

ومما يظهر من السياق وترتيب الكلام قوله عن الشعر إنه يحول المعانى المألوفة إلى غريبة : « ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً يغلو فى القيمة ويعلو ، ويفعل من قلب الجواهر ، وتبديل الطبائع ، ما ترى به الكيميا وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام . . . » [الأسرار ص ٢٩٨]. فارتبطت الغرابة برؤية للعالم تتعالى فوق المادة والجسم ، وتنزع منزعاً روحياً ملموساً ، يغدو معه الإبداع بناءً سحرياً لعالم أفضل .

وتحدث عبد القاهر عن التشبيه فقال : « . . . كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً ؛ فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجىء واسطة هذين الطرفين بحسب حالها منهما . . . » [الأسرار ص ١٤٤] ، فأدى ذات الحركة المتعالية فوق الحواس التى رأى أن معطياتها نازلة مبتذلة ، إلى عالمه العقل الروحانى الذى لا يتوصل إليه بسهولة ؛ لأن الندرة ، والغرابة ، وربما الغربة ، تضرب أطنابها فيه . وها هو ذا التقسيم الثلاثى من عامة ، وخاصة ، وأوساط ، يتخذ قناعاً من البلاغة ، كأن التشبيه الذى يطوف عبد القاهر بعالمه تشبيه للبلاغة بالعالم الحى .

ويذكر عبد القاهر كيف تعجب ، وتخلب ، تصاوير الحذاق بالتخطيط والنقش ، والحذاق بالنحت والنقر ، من صناع التماثيل والأصنام ، ثم يقول بلغة التشبيه والقياس : « كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع » [الأسرار ص ٢٩٧] ، فيملأ مادة (بدع) بالغرابة التى يتحراها صانع الأصنام والتماثيل فيما يصنع ، ويملأ عالم الشعر بخبرة روحية تتحرر من الخوف من الخبرات الأخرى ، وتتسع لعالم الجاهلية ، مع ثقافة الفرس والهند والروم التى احتفلت بالنحت . وتأتى كاف التشبيه فى اللغة لتمارس هذه الحرية الدينية ، وتحاول أن تذيب خبرات متباعدة ، لأجناس متعددة ، فى بوتقة واحدة .

٣ ـ أ ـ ٢ ـ الإبداع المعجز :

يجب ألا يفوتنا أن عبد القاهر قد وضع كتابه « دلائل الإعجاز » لإثبات إعجاز القرآن ، وبيان الوجه فيه ، وتطرق إلى البلاغة من هذا الوصيد . فليس من الغريب أن تتحاور فى كتابه فكرتا الإبداع والإعجاز . وأصوات هذا الحوار تتردد فى « أسرار البلاغة » كذلك . وعلى الرغم من أن عبد القاهر يذهب إلى أن الشاعر النابغ المقدم لا يعجز أهل زمانه عن مماثلته ، فى حين يعجز الجميع عن مماثلة القرآن ، [الدلائل ص ص ٥٩٠ ـ ٦٠١] فإن إمكان المماثلة لا يعنى أن الإبداع متاح لجميع الناس ؛ فالمبدع يظل سابقا للناس ، يفوتهم ويقصرون عن اللحاق به . ومن هنا كان معنى تقديمهم الشاعر فى فن من الفنون أنه يفطن فى معانى هذا الفن لما لم يفطن إليه غيره [الدلائل ص ٦٠٧] ، وهذا وجه الإعجاز الممكن فى الإبداع البشرى . وهذا ما نقرؤه فى قول عبد القاهر : « أفلا ترى أنه لو قال رجل لآخر : « إنى قد أحدثت فى خاتم عملته صنعة أنت لا تستطيع مثلها » ، لم تتجه له عليه حجة ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يعجزه ، إلا من بعد أن يريه الخاتم ، ويشير إلى ما زعم أنه أبدعه فيه من الصنعة . . » [الدلائل ٣٨٦] ، فالتقى الإبداع مع الصنعة من جهة ، والتقى من الجهة الأخرى مع نفى الاستطاعة ، وإثبات العجز ، ليقف فى منزلة بين المنزلتين : الإمكان ، والإعجاز ، وهو مايؤول فى النهاية إلى رؤية للعالم تضع حدوداً لقدرات الإنسان ، وتعلى من شأنها فى الوقت نفسه .

وينثر عبد القاهر بيت أبى نواس :

وليس على الله بمستنكر ... أن يجمع العالم فى واحد

فيقول : « غير بديع فى قدرة الله تعالى أن يجمع فضائل الخلق كلهم فى رجل واحد » [الدلائل ص ٤٢٤ ، وأوردها ثانية ص ٤٢٨] ؛ فأهاب بلفظ الإبداع فى الدلالة على الإعجاز ، كأنه يقول : ليس محالا على الله أن يفعل هذا الجمع ؛ فارتفع بالإبداع عن مستوى الإمكان البشرى ، إلى مستوى ميتافيزيقى إعجازى .

ولسنا نستطيع أن نفهم لفظ « المبدع » فى عبارة عبد القاهر : « . . . ثم لما حصل فى الشخصين من الرجال أن يجمعهما الحاذق المبدع فى الطعن فى رمح واحد ذلك الضرب من الجمع عبر عنه بالنظم كقولهم « انتظمهما برمحه » [الأسرار ص ٤٣] ، ما لم نستعد تلك الصلة بين الإبداع والإعجاز فى مستوى الإمكان البشرى ، بل إن العبارة تدفعنا دفعاً إلى أن نعيد النظر فى فكرة النظم كلها ، لنرى فيها ذلك النمط من الإبداع المعجز ، الذى يكشف قلق الوجود كله بين الممكن والمحال .

٤ ـ أ ـ ٢ ـ الإبداع المستنكر :

ذكر ابن منظور أن الكسائى قال : « البدع فى الخير والشر »(٢٢) ، فكشف قدرة مادة (بدع) على الانتقال بين الإيجاب والسلب . وفى مقام السلب كانت البدعة ـ كما يعرفها الشريف الجرجانى ـ « هى الفعلة المخالفة للسنة ؛ سميت البدعة لأن قائلها ابتدعها من غير مقال إمام »(٢٣) .

ولقد عرض عبد القاهر لقول الشاعر :

وكأن النجوم بين دجاه ... سنن لاح بينهن ابتداع

فاستوقفته كلمة ابتداع ، فقال : « فالتأول فى البيت أنه لما شاع وتعورف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق ، والبدعة بخلاف ذلك . . . . (إلى آخر التأول) » [الأسرار ص ١٩٧ ـ ١٩٨] ، فألفيناه أمام مفهوم دينى تتناقض فيه السنة بحكم الإيجاب ، والبدعة بحكم السلب ، فرد الأمر كله إلى مفهوم إنسانى عام ، يتسع للنقائض ، هو العرف ، ثم جاز الإنسانية إلى ملاحظة العلاقة اللونية بين البياض والسواد ، محلقاً مع نجوم الشعر فى أفق إنسانى رحب .

وثمة صورة أخرى ، تحاط فيها مادة (بدع) بدلالة السلب ، بعيداً عن هذا الأفق الدينى . ففى تعليقه على قول الشاعر :

قامت تظللنى من الشمس ... نفس أعز علىّ من نفسى
قامت تظللنى ومن عجب ... شمس تظللنى من الشمس

حيث قال : « فليس ببدع ولا منكر أن يُظل إنسان حسنُ الوجه إنساناً ويقيه وهجاً بشخصه » [الأسرار ص ٢٦٤] ، فاكتسبت « بدع » من « ليس » قبلها ، ومن « لا » ، و « منكر » بعدها دلالة السلب ، كأن البدع شىء جدير بشديد الرفض . كذلك الشأن حين يقول عبد القاهر فى موضع آخر : « وكون العشق علة للمعاداة فى المحبوب معقول معروف غير بدع ولا منكر » [الأسرار ص ٢٤٣] ، فحصر « بدع » بين « غير » و « لا منكر » ، على النحو السابق . ويظل هذان الموضعان يحتملان قراءة أخرى ، لا ترى فى « منكر » تفسيراً لكلمة « بدع » لكنها نقيض لها ، فنحيل ـ حينئذ ـ الدلالة إلى الإبداع المستغرب ، ونظل ندور فى دوائر المعنى داخل خطاب عبد القاهر .

ب ـ ٢ ـ الإبداع الذهنى :

لم يضع عبد القاهر تعريفاً محدداً لمصطلح الإبداع ، إلا أن مادة (بدع) فى تنقلها عبر حقول ثقافية متعددة ، تتوازى فى الدين ، والفقه ، والفلسفة ، واللغة ، والنقد ، قد اكتسبت فى رحلتها ، دلالة اصطلاحية داخل المعارف النقدية ، تلقاها عبد القاهر ضمن ما تلقاه محملاً على ذلك التكوين الصوتى : بدع ، وهو يضرب فى أرض العرف اللغوى . بيد أن وعى عبد القاهر بلغة النقد والبلاغة جعل استخدامه للمادة اللغوية فى دلالتها الاصطلاحية غير عفوى .

ومن هنا نميز فى الاستخدام اللغوى لهذه المادة فى خطاب عبد القاهر نمطان : أحدهما علاقةُ الدال بالمدلول فيه عرفيةٌ محضة ، وتقدم الدلالاتُ الأربع السالفة ؛ والآخر علاقةُ الدال بالمدلول فيه اصطلاحيةٌ ، وهو ما نمثل له فيما يلى .

من المؤكد أن عبد القاهر إذ يقول : « التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع » [الأسرار ص ١٤] ، إنما يحيل إلى مفهوم البديع الذى تداوله مجتمع النقاد قبله . ولم تكن الكلمة قد تخصصت بعد ، بتأثير المدرسة السكاكية ، لتشير إلى علم من علوم البلاغة : « وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة ؛ وهى ضربان : معنوى ولفظى »(٢٤) . وكانت الكلمة مازالت تشير إلى أصباغ الشعر ، التى كانت تعد علامات على الحداثة ، على ما يظهر من قول ابن المعتز إن « البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ماهو »(٢٥) . وتكشف عبارة ابن المعتز طبيعة المصطلح فى إشارته إلى فنون أو أصباغ من الشعر ، يشار إليها بالنكرة « فنون » لصعوبة حصرها ؛ وابن المعتز نفسه يبدأ بحصرها فى خمسة أبواب : الاستعارة ، التجنيس ، المطابقة ، رد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، المذهب الكلامى ، ثم يورد حشداً من الفنون الأخرى ، تاركاً الأمر بيد القارىء ، إما أن يدخلها تحت المصطلح ، أو يخرجها منه . كما تكشف العبارة تخصص المصطلح فى بيئة محددة خاصة بالشعراء ، والنقاد المتأدبين ، فأصبحت الكلمة مصطلحاً ، إذ تكتسب قيمتها التبادلية فى مجتمع خاص . ثم أشار ابن المعتز فى لمحة خاطفة إلى ما يكتنف المصطلح من صراع بين القدم والحداثة ، ونشوئه ليكون علامة على الحداثة الصاعدة . وأراد ابن رشيق القيروانى أن يحسم هذا الاضطراب بعبارة تعريفية فقال : « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف ، والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ . . »(٢٦) . فاستوعب من الدلالات العرفية الإبداع المستحدث (إتيان) ، والإبداع المستغرب (المستظرف ـ لم تجر العادة بمثله) ، مؤسساً دلالة اصطلاحية عليهما .

وتنبه عبارة ابن رشيق على التطور التاريخى للمادة اللغوية ، انتقالاً من الاقتران بالمعنى المستظرف ، وانتهاءً إلى الاقتران باللفظ . ونستطيع أن نمثل لهذه النهاية بعبارة نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير ، فى القرن الهجرى الثامن ، وفحواها : « الإبداع أن يأتى المتكلم فى كلامه بأنواع من البديع فى قليل من اللفظ »(٢٧) . غير أننا حين نعرض هذا المصير على تعريف علم البديع الذى أوردناه عن الخطيب القزوينى ، يتكشف لنا أن الاقتران باللفظ محض دعوى ؛ فلقد ذيلنا تعريفه لعلم البديع بتقسيمه الوجوه البديعية إلى ضربين : « معنوى ولفظى » . ولنتذكر أنها ـ طبقاً للتعريف ـ « وجوه تحسين الكلام » ، لا الكلمة .

وبالرجوع إلى وجوه البديع التى أشار إليها ابن المعتز نجد فيها المطابقة ، والمذهب الكلامى ، ومسردهما إلى المعنى ، خلافاً للتجنيس . أما الاقتران بالمعنى فإنه قادر على تفسير حرص عبد القاهر

على تأكيد أن أقسام البديع إنما يأتيها الحسن من جهة المعنى لا اللفظ . لكن عبد القاهر ، فى الوقت نفسه ، وعلى نحو معاكس ، يستطيع أن يكشف لنا أن اقتران البديع بالمعنى دون اللفظ محض دعوى ؛ فعبد القاهر يدافع عن أن حسن البديع يأتى من جهة المعنى ، رداً على من ينسبه إلى اللفظ ، وكلامه عن التجنيس فى أوائل « الأسرار » هو من هذا القبيل [الأسرار ص ص ٤ - ١٩] ، فأفاد أن ربط البديع باللفظ كان قديماً . والأرجح أن الربطين قد تجاوروا تاريخياً . وأغلب الظن أن ابن رشيق أراد أن يقدم تحولاً نقدياً ؛ أما المبدعون فكانوا يتجهون إلى ما أشار إليه نجم الدين بن الأثير من الاحتشاد للبديع . ولقد ذكر عبد القاهر أن بعض المتأخرين « يخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه (معناه) فى عمياء » [الأسرار ص ٦] . وظل المصطلح عاماً على وجوه الاستطراف فى الشعر ، مما يتصل باللفظ ومعناه (٢٨) ؛ وعلى هذا النحو استعمله عبد القاهر . لذا فإن الجزء الأول من « أسرار البلاغة » ، الذى يحتفل بالتجنيس ، والتطبيق ، والتشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، يدخل فى البديع ؛ أما الجزء العقلى الذى لا تخلو معانيه من أن تكون عقلية محضاً كالحكمة ، أو تخييلية ، فهو يحوم فى آفاق أوسع .

بهذا الضرب من الدلالة نفهم عبد القاهر ، وهو يذكر أن كل استعارة مجاز ، وليس كل مجاز استعارة ، فيذكر أن كلام الذين « وضعوا الكتب فى أقسام البديع يجرى على أن الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة » [الأسرار ص ٣٤٦] ، فاستعمل البديع بالمعنى الاصطلاحى . وأورد على صحة فكرته عن الاستعارة ، وتقييدها بالتشبيه ، كلاماً يدرجها فى البديع مع التجنيس ، والتطبيق ، والتوشيح ، ورد العجز على الصدر . ثم يورد كلاماً لأبى بكر بن دريد ، فى باب الاستعارات ، فى الجمهرة ، يتوسع فيه فى الاستعارة ، ولا يقيدها بالتشبيه . ثم يورد كلاماً للآمدى يدعم ما أورده عن القاضى أبى الحسن صاحب الوساطة من قبل . ويختم ما ينقله عن الموازنة للآمدى بجملة من كلام الآمدى ، وتعقيبه عليها ، ونصهما : « ثم قال (أى الآمدى) : وهذه الأنواع هى التى وقع عليها اسم البديع ، وهى الاستعارة والطباق والتجنيس . فهذا (التعقيب) نص فى موضع القوانين ؛ على أن الاستعارة من أقسام البديع ، ولن يكون النقل بديعاً (أو استعارة) حتى يكون من أجل التشبيه على المبالغة . . . » [الأسرار ص ٣٥٠] وظهور البديع فى موضع نتوقع فيه كلمة « الاستعارة » ، إنما يرجع إلى اتصال الكلمتين بكلمة ثالثة وردت فى النص ، هى المبالغة ، وهى مسرب من مسارب فكرة الاستغراب ، أو الاستطراف ، التى هى حد التعريف ، ما دام البديع وجوه الاستطراف فى علاقة الكلمة بمعناها ، كما أشرنا . ومهما يكن الأمر فإن الطابع الاصطلاحى لمادة (بدع) فى المقتبس الأخير ، بإدراج نفسه فى سياق من نقول النقد ، شديد الظهور .

جـ - ٢ - الإبداع المقنع :

من تتمة القول فى تحليل مادة (بدع) فى خطاب عبد القاهر أن نورد تلك الكلمات التى يستطيع القارىء المدقق فى الخطاب أن يرى فيها دلالات مادة (بدع) ، يحوم حولها عبد القاهر ، ثم لا يوردها بمادتها اللغوية ، وإنما يوردها بالكلمات الأخرى ، التى تقوم هى نفسها مقام القناع لمادة (بدع) . والكلمات التى أحصاها التحليل ثمان : يبتدىء ، تجدد ، أحدث ، الوضع ، الاختراع ، يأتى ، القائل ، مستأنف . ولم أحص مرات ظهور كل لفظ منها ؛ لأنى لا أقصدها لذاتها ، ولكن لأبين كيف تظهر مادة (بدع) من ورائها .

من ذلك قول عبد القاهر عن الإعجاز : « ثم إن هذا الوصف ينبغى أن يكون وصفاً قد تجدد بالقرآن ، وأمراً لم يوجد فى غيره ، ولم يعرف قبل نزوله . . . » [الدلائل ص ٣٨٦] ، فتعاضدت « لم يوجد » ، و « لم يعرف » لكى تشحنا « تجدد » بدلالة الإبداع ، بوصفه استحداثاً من جهة ، وإعجازاً من أخرى .

وعنده أن من أتى إلى بيت فاستبدل بألفاظه أخرى لا يعتد به « . . ذلك لأنه لا يكون بذلك صانعاً شيئاً يستحق أن يدعى من أجله واضع كلام ، ومستأنف عبارة ، وقائل شعر » [الدلائل ص ٤٨٧] ، مستعملاً فى معنى الإبداع بوصفه استحداثاً واستغراباً ، كلمات : واضع ، ومستأنف ، وقائل . ويجدر بنا أن ننبه إلى أن « استأنف الشىء وأتنفه : أخذ أوله وابتداه » (٢٩) ، والابتداء يشير إلى الاستحداث .

ويورد عبد القاهر على لسان صانع حلى متوهم يتحدى غيره هذه العبارة : « إنى قد أحدثت فى خاتم عملته صنعة أنت لا تستطيع مثلها » [الدلائل ص ٣٨٦] . وكلمة « أحدثت » ههنا مفعمة بدلالة الإبداع من حيث يكون إعجازاً بشرياً ، يدور فى مدار الاستطاعة . وربما يصح أن نضم كلمة « صنعة » ، أو « عملته » إلى « أحدثت » ، لولا أن حرف التحقيق « قد » ينصب على « أحدثت » ، ولولا أن صنعة تنطبق على ما تم إبداعه ، لا على الإبداع نفسه .

وقد مر بنا أن عبد القاهر يختار القول « خير الشعر أكذبه » اختياراً للتخييل فى الشعر ؛ « وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويبتدىء فى اختراع الصور ويعيد . . . » [الأسرار ص ٢٣٧] ، حيث يجذب الفعل « يبتدىء » شبه الجملة « فى اختراع » ، وهو ينعطف على الفعل « يبدع » ، فتتشبع كلمتا « يبتدىء » و « اختراع » بمعنى الإبداع الذى يستحدث المستطرفات .

ويستحضر الفعل « يبتدىء » كلمات أخر مرت بنا آنفاً ؛ يستحضر تجدد ، ومستأنف ، وأحدث ، كما يستحضر الفعل « يأتى » ؛ فصانع الخاتم المتوهم السابق ، حين يتحدى رجلاً ما « لم تتجه له عليه حجة ، ولم يثبت به أنه قد أتى بما يعجزه ، إلا من بعد أن يريه الخاتم » [الدلائل ص ٣٨٦] ، فيتحمل الفعل « أتى » بالإبداع البشرى المعجز الذى تلبس الفعل « أحدثت » من قبل .

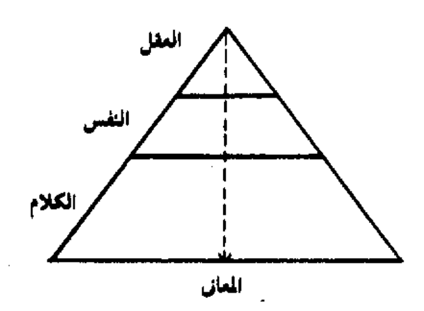
أ - ٣ - ظاهرة الإبداع :

نستأنف الآن الإجراء الثانى من إجرائى التحليل ، وهو خاص باستخراج مفهوم الإبداع الفنى فى خطاب عبد القاهر ، بوصف الإبداع نشاطاً من الذات ، يعيد صياغة الخطاب عبر نتاجه : النص . ومن هذه الوجهة ، يستلفت النظر فكرة تكررت فى نص عبد

القاهر : الأسرار والدلائل ، ظهرت فى الأول ظهوراً متواضعاً ، وظهرت فى الآخر على نحو أوضح ، وظهرت فى الكتابين فى مواضع ذات أهمية فى بنائها ، فدل هذا الضرب من الظهور على أهميتها .

يقول عبد القاهر : « . . . المعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم ـ أعنى الاختصاص فى الترتيب ـ يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل . . » [الأسرار ص ٢ ـ ٣] ـ ألح عبد القاهر على فكرة الترتيب ، واستخدم هذه الكلمة بمعنيين يظهران متجاورين فى قوله « مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس » ، فدل بالأولى على النتيجة ، ودل بالثانية على التنسيق ، فجعل ، على المعنى الأول ، الألفاظ نتائج للمعانى ، وجعل ، على المعنى الثانى ، تنسيق الكلام ، بألفاظه ومعانيه ، موازياً لترتيب آخر يقع فى النفس ، ويؤول إلى قضاء العقل . وهكذا يبدأ عبد القاهر بالكلام ، وينتهى إلى العقل . فإذا أردنا أن نستخلص تصوره لظاهرة الإبداع ، كان علينا أن نبدأ من حيث انتهى ، ونتحرك فى عكس اتجاهه ، من العقل ، إلى النفس ، إلى الألفاظ . وعبارة عبد القاهر تصف لنا هذه الآلية المعقدة ، وتفضى إلى رؤية للعالم ، مركزها العقل . بيد أن العبارة ليست وصفاً محضاً . إنها لا تخلو من التقويم ، يلوح لنا إذ يقول « بيت شعر ، أو فصل خطاب » ، أنه يقصد بيت القصيد من الأبيات الغراء التى تستحق أن يوصف الواحد منها بأنه بيت شعر ، كما يقصد الخطاب القوى الفاصل الذى يسمى فصل خطاب . فإذا تمت الآلية الموصوفة ، بلا خلل ، كان بيت الشعر ، وفصل الخطاب ، وإذا اختلت ، كان الشعر والخطاب الضعيفان . وعلامة تمامها أو نقصها قائمة فى هذا المفهوم الغامض الذى يسمى الترتيب . ويشترط عبد القاهر فى الترتيب الذى يجعل الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، شرطين : الأول أن يكون « على طريقة معلومة » والآخر أن يكون « على صورة من التأليف مخصوصة » . ويكشف الطباق بين معلومة ومخصوصة الجدل القائم فى هذا الترتيب ؛ فهو من جهة ينتهج طريقة فى الترتيب متاحة لجميع الناس ، مستعملة فى العرف اللغوى ؛ وهو من الجهة المضادة مخصوص التأليف ، ينأى عن الصور المتداولة المبتذلة ، ويتميز بصورته الخاصة . وليس صدفة ، أو محض تنويع للكلمات ، أن تأتى كلمة « طريقة » مع « معلومة » ، وكلمة « التأليف »مع « مخصوصة » ، وإنما هو نوع من مراعاة النظير . ذلك أن العرف كالطريق ؛ والسائر لا يمهد لنفسه الطريق ، لكنه يجد الطريق ممهدة فيمضى فيها . أما الاختصاص فى الترتيب فهو مفارقة للطريق ، تحقيقاً للتميز ، وممارسة للاستطراف والاستغراب ، ربما تؤدى إلى تنافر الأجزاء ؛ والتأليف ، والتآلفُ ، شرطٌ فى قبول هذا النشوز عن المعهود . وسواء تحقق الشرطان : المعلومية والاختصاص ، أم لم يتحققا ، يظل الكلام بترتيبه دليلاً إلى ضرب آخر من الترتيب النفسى ، مفتاحه قضاء العقل ، الذى حرص عبد القاهر ، فى تصوره للإبداع ، على التقرب إليه ، والاستجابة لقضائه .

ويلح التصور بأركانه : الكلام ، النفس ، العقل ، على عبد القاهر فى الدلائل ؛ فهو يلجأ إليه فى تفرقته بين نظم الحروف ، ونظم الكلام : « وذلك أن نظم الحروف هو تواليها فى النطق ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ؛ . . . . وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك ؛ لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى ، وترتبها على حسب ترتب المعانى فى النفس » ، فتخلص من اللفظ بوصفه أصواتاً منطوقة ، واستبدل بلفظ الترتيب لفظ النظم ، وجاء الفعل « تقتفى » يستعيد ذكرى كلمة « طريقة » ، ثم جاءت المعانى تحوم واصلة بين الكلام والنفس ، بوصفها عمود البناء الذى ركناه الكلام والنفس . وما هذا البناء إلا تصوره للإبداع . ويبدو أن عبد القاهر قد فطن إلى أنه أغفل العقل فى عبارته ، فعاد فى الصفحة نفسها يقول : « والفائدة فى معرفة هذا الفرق : أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذى اقتضاه العقل » [الدلائل ص ٤٩ ـ ٥٠] ، وجاءت كلمة « اقتضاه » تفسر كلمة « قضية » التى واجهتنا فى نص الأسرار ، وجاء العقل ليكتمل ، فى تصوره ، هرم الإبداع :



وهل يرفع هذا الهرم إلا بموازاة هرم السلطة فى المجتمع كله ؟ !

ويمضى عبد القاهر يستدل على أن الغرض من النظم « ترتيب المعانى فى النفس ، ثم النطق بالألفاظ على حذوها » ، مؤكداً أن النظم « صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة » ، « فينبغى أن ينظر فى الفكر ، بماذا تلبَّس ؟ أبالمعانى أم بالألفاظ ؟ » [الدلائل ص ٥١] ، مستخدماً الفعل الدقيق : « تلبس » لكى يلخص بنية تصوره للإبداع أفقيًّا بوصفها بنية تداخل ، بعد أن لخصها رأسيًّا بوصفها بنية تدرج هابط . وعلى هذا النحو يمضى عبد القاهر .

يقول : « واعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ، ليس هو الذى طلبته بالفكر ، ولكنه شىء يقع بسبب الأول ضرورة ، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعانى ، فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها ؛ فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً فى النطق » [الدلائل ص ٥٢] . تبرق هنا كلمة « الخاص » ، تستعيد معها لفظ « الاختصاص » فى عبارة الأسرار ، مشيرة إلى الجانب الطريف ، بمعنى الجديد أو المتميِّز ، من الإبداع . وألفاظ « بسبب » ، « تتبع » ، « أولاً » ، تشير إلى التدرج فى توالى آلية

الإبداع . أما « إذ » فلا تستعمل إلا فى سياق ثقافة استقر عرفها على أن الألفاظ أوعية للمعانى ؛ وهو ما علقته الجملة على « إذ » . ومن هنا تكشف « إذ» ذلك الحوار التناصى بين خطاب عبد القاهر وتراث النقد والبلاغة الذى اندرج فيه ؛ وهذا ما يجعله أنموذجاً للنقد القديم ، مع أنه يقاطعه ، فى الوقت نفسه ، من وجوه تميزه الخاص . وظهور فكرة الوعاء ههنا يذكر بفكرة الثوب التى ظهرت منذ قليل فى الفصل « تلبس » والوعاء والثوب من استعارات الخطاب النقدى القديم التى تبوح بجهد حقيقى مبذول لاستيعاب الآخر ، لكنه لا ينتهى ، فى حركة الوعى ، وفى وضع الطبقة الوسطى ، إلى تواصل ، أو توحد ، أو اندماج ؛ وأقصى ما يبلغه علاقة الوعاء بمحتواه ، والثوب بالجسم . يبقى خبر يكون « مثله » التى تبرز بنية المماثلة بين ما هو نفسى ، وما هو كلامى ، من الترتيب ، فما تخضع له الطبقة الوسطى وهو النفس ، تخضع له الطبقة الدنيا وهو الكلام . والمماثلة ضرورة فى هذا السياق لكى تتم آلية الإبداع . والمماثلة تقتضى قدراً من المخالفة يجعل النظم « ليس هو الذى طلبته بالفكر ، ولكنه شىء يقع بسبب الأول ضرورة » ؛ فالأشياء فى النهاية لا تتوحد . وهذا العالم يمكن مطاردته واقتناصه من نصوص كثيرة ، يجزىء ما سقناه عن حشد جمهرتها . [انظر الدلائل ص ٥٤ ، ٥٦ ، ٣٦٠ ، ٣٧٣ ، ٤٠٥ ، ٤١٧ ، ٤٥٤] .

ب ـ ٣ ـ مفهوم الترتيب :

قدمنا أن فكرة الترتيب تلح على عبد القاهر ، وأنها ، لديه ، ذات معنيين : أحدهما يجعل الأشياء مسببة عن غيرها ، كما جعل الألفاظ نتائج للمعنى ؛ وثانيهما إلى التنسيق فى الكلام . وهذان المعنيان يؤسسان فى خطاب عبد القاهر معجماً خاصاً بهذه الفكرة ، يضم إلى الترتيب ألفاظ التأليف ، والتعليق ، والنظم ، والتركيب ، والبناء .

ولفظ التأليف يتلون إلى التآلف ، والائتلاف ، وشعور اجتماعى هو الألفة . وقد تقدم فى نص الأسرار قوله « وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة » . وترد الفكرة فى كتاب عبد القاهر النحوى : المقتصد ، الذى وضعه شرحاً على كتاب الإيضاح لأبى على الفارسى . يقول أبو على : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم وفعل وحرف » . ويقول عبد القاهر شارحاً : « وإنما سمى كلاماً ما كان جملة مفيدة ، نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وقوله « يأتلف » حقيقته بأن تقع الألفة بين الجزئين . إنما قال : « يأتلف من ثلاثة أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين ، لأجل أن ذلك (يقصد القول القديم الذى تركه أبو على) لا يخلو من غرضين : أحدهما أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه الثلاثة ؛ والثانى : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاماً » [٣٠] . وها هو ذا عبد القاهر يرد الائتلاف إلى مفهوم لا يخلو من دلالة اجتماعية هو الألفة . ولأجل هذه الدلالة يهجر الفارسى ومواطنه الجرجانى مفهوم اللغة القديم بغرضيها اللذين يدمغ أولهما الجزء من الأجزاء ، والفرد من الأفراد ، بالقصور ، ويعلق القيمة على المجتمع (ما يجتمع) ؛ ويحقق الثانى لكل جزء من الأجزاء فاعلية مستقلة عن المجتمع (الكلام) . والمختار عندهما موقف وسط بين عجز الفرد الذى ألح عليه أهل السنة ، وفاعليته المستقلة التى أفاض فيها أهل الاعتزال ، وإنما تتلاقى القوى تلاقياً غير تام ، وأقصى ما يبلغه هو الألفة ، التى هى شرط لتحقيق الإنجاز ، ذلك أن « معنى الائتلاف الإفادة » [٣١]، كما ذكر عبد القاهر .

وفى الدلائل يقول عبد القاهر : « واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أن لا نظم فى الكلم ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها على بعض ، ويبنى بعضها على بعضها ، وتجعل هذه بسبب من تلك . . . » [الدلائل ص ٥٥] . يسعى عبد القاهر إلى تأسيس يقين . وسبيله إلى هذا الرجوع إلى النفس ، لا الوقوف عند تأمل الكلام ؛ وما ذلك إلا للمماثلة بين خبرات النفس ـ أو ترتيب المعانى فيها ـ وبناء الكلام . وتتعاون كلمات النظم ، والترتيب ، والتعليق ، والبناء ، على إيضاح سمات الكلام التى تماثل أنساق المعنى داخل النفس . وكلمة التعليق ذات ألق ؛ إذ تتراوح بين وضع الشىء على الشىء ، كما فى البناء والتركيب ، من جهة ، وفكرة الزينة ـ ما دام من معانى المادة « النفيس من كل شىء » ـ من الجهة المقابلة . وأغلب الظن أن كلمة « النظم » قد انتصرت على الكلمات الأخرى التى تزاحمها فى الخطاب ، بما لها من قدرة ـ بما هى مادة لغوية ـ على الحركة عبر مستويات وظيفية مختلفة . فإذا أردنا وصف نص أو تحليله أشارت الكلمة إلى ما يقوم عليه من ترتيب ، وتركيب ، وبناء ، وتعليق ، وائتلاف ، لأجزائه . وإذا أردنا تقويمه تحركت بسهولة بين قطبى السلب والإيجاب ؛ فحين نريد أن تنتقص قصيدة يكفى للحط من شأنها أن يقال إنها محض نظم بلا شعر ؛ وحين نريد أن نعلى من شأنها نستعيد مادة صورة العقد وقد انتظمت حباته فى سلك واحد ، أو صورة الفارس وقد انتظم خصمه برمحه ، فننعت القصيدة بالبراعة والندرة . وبالإضافة إلى أن الكلمة قد استعيرت من المعتزلة فى حديثهم عن الإعجاز فإننا نجدها عند الجاحظ [٣٢] ، وقد أخذ بها الباقلانى من أهل السنة [٣٣] ، فامتلكت طاقة تجوز بها أفق البلاغة إلى ميتافيزيقا المتكلمين . وأتاحت هذه المرونة للنظم أن يتقلب بين أدنى الشعر ، والنمط العالى الشريف الذى حقيقته : « أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن تحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك » [الدلائل ص ٩٣] ؛ فكانت غاية النظم تحقيق الاتحاد ، والتداخل ، وشدة الارتباط . وجاءت كلمة « البانى » تقدم واحدة من استعارات الخطاب ، لتضم إلى النظم فكرة البناء ، من المعجم نفسه ، لإيضاح الفكرة وترسيخها . وما إن ذكر الكلام حتى التفت إلى النفس ، مستعيداً هرم الإبداع ، ومستخدماً أحد ألفاظ ما أسميناه بأقنعة الإبداع ، وهو لفظ الوضع .

ونستطيع أن نقع على خلاصة لمسألة النظم فى أبيات عبد القاهر التالية :

إنى أقول مقالاً لست أخفيه

ولست أرهب خصماً ، إن بدا ، فيه

ما من سبيل إلى إثبات معجزة

فى النظم ، إلا بما أصبحت أبديه

فما لنظم كلام أنت ناظمه

معنى سوى حكم إعراب تزجّيه

[الدلائل ص ٩ - ١٠]

يظهر من الأبيات الطبيعة الجدالية السجالية للخطاب عند عبد القاهر ، وثقته التامة وهو يستخدم فعل النفى « لست » ، مع التوكيد « إنى » ، والقصر فى البيتين الثانى والثالث ، إنجازاً لفصل الخطاب وانتصاره . كما تظهر صلة النظم بقضية إعجاز القرآن فى حوار المتكلمين . أما النظم نفسه فهو إزجاء أحكام الإعراب . فإذا راجعنا فكرة النظم قبل عبد القاهر نجد أنها لم تلتحم بفكرة الإعراب ، حتى زج بها عبد القاهر فى عالم النحو . يقول عبد القاهر : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض » [الدلائل ص ٤] . وكما فعل عبد القاهر بفكرة النظم ، فعل بفكرة التعليق ؛ فيستطرد قائلاً « والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف . وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما » [الموضع السابق] ، فربط التعليق بأنماط عامة من العلاقات النحوية . ويشير قوله « طرق معلومة » إلى العرف اللغوى الذى يحدد أنماط التعليق . وصيغت العبارة صياغة تقرير باستعمال كلمة « معلوم » ، أو القصر كما فى اجتماع النفى والاستثناء « ليس النظم سوى » ، وتقديم الخبر على المبتدأ « للتعليق طرق » ، واستخدام الجملة الاسمية التقريرية : « الكلام ثلاث » ، أو التقرير فى « وهو لا يعدو » ، وكلها مظاهر مردودة إلى طبيعة الخطاب الجدلية . ثم يقرر عبد القاهر أن هذه الطرق والوجوه فى تعلق الكلم بعضها ببعض هى معانى النحو وأحكامه . « وكذلك السبيل فى كل شىء كان له مدخل فى صحة تعلق الكلم بعضها ببعض ، لا ترى شيئاً من ذلك يعدو أن يكون حكماً من أحكام النحو ومعنى من معانيه . ثم إنا نرى هذه كلها موجودة فى كلام العرب ، ونرى العلم بها مشتركاً بينهم » [الدلائل ص ٨] ، فحل فى ختام عبارته مشكلة صعوبة المعرفة النحوية ، بأن جعل هذه المعرفة مشتركة مبذولة للعرب ، مفسراً بهذا ما أشار إليه من قبل من أن للترتيب والتعليق طرقاً معلومة ، قبل أن يكون له صور مخصوصة من التأليف . وقبل هذه الإشارة فى الختام أوقع التعليق والنظم فى وادى النحو ، ثم طفق يكرر ويقرر الفكرة ، ويبنى عليها بناء العلم .

ومن هنا يقول عبد القاهر : « اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها » [الدلائل ص ٨١].ويبدو أن عبد القاهر قد أحس بأن عبارته لا تحقق معنى النظم بوصفه استحداثاً ، أو استغراباً ، أو إعجازاً ، فقال شارحاً نفسه : « وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه . . » [السابق والصفحة] ، ففتح بذكر الوجوه والفروق باباً للإبداع ، يصل إلى ما أسماه الاختصاص فى التأليف ، فأصبح من الميسور فهم عبد القاهر إذ يقول : « هذا هو السبيل ، فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى « النظم » ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه ، ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له . . . » [الدلائل ص ٨٢ - ٨٣] .

جـ - ٣ - معنى المعنى :

تأسس مفهوم النظم على مفهوم المعانى النحوية ؛ فما معنى المعنى ؟

لم يضع عبد القاهر تعريفاً محدداً « للمعنى » ، كما فعل مع النظم ، وإنما هو من مسلمات الخطاب لديه ، شأنه شأن مفهوم الإبداع نفسه . لا مفر ، احتراماً لإرادة عبد القاهر ، من أن نحلل مادة (عنى) فى خطابه ، فى تقلبها عبر سياقاته المختلفة . حينئذ ، لا مفر من أن نميز بين معان مختلفة للمعنى فى استعماله لهذه المادة .

والأمر بسيط من جهة المعنى النحوى ؛ فلقد بسطه عبد القاهر ، ومثل له أمثلة كثيرة ، بدأها بالتمثيل « للخبر » ، وله فيه المثل الشهير عن انطلاق زيد ، يميز فيه وجوه الخبر فى تقاليب « زيد منطلق » ، و « زيد ينطلق » ، و « ينطلق زيد » ، و « منطلق زيد » ، و « زيد المنطلق » ، و « المنطلق زيد » ، و « زيد هو المنطلق » ، و « زيد هو منطلق » . ويمثل عبد القاهر « المشرط والجزاء » ، و « الحال » ، و « الحروف » ، و « الفصل والوصل » ، ويشير إلى التعريف ، والتنكير ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإضمار ، والإظهار [الدلائل ص ٨١ - ٨٢] . ذلك أن معانى النحو تتمثل فى الخبرية ، والفاعلية ، والمفعولية ، والحالية ، والاستثناء ، بالإضافة إلى ما أشرنا ، وما إلى ذلك كله . ويبدو أن الابتداء بالخبر يرجع إلى تعظيم عبد القاهر له ؛ فهو يقول : « وجملة الأمر ، أن الخبر وجميع الكلام ، معانٍ ينشئها الإنسان فى نفسه ، ويصرّفها فى فكره ، ويناجى بها قلبه ، ويراجع فيها عقله ، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض ، وأعظمها شأناً « الخبر » فهو الذى يتصوّر بالصور الكثيرة ، وتقع فيه الصناعات العجيبة ، وفيه يكون ، فى الأمر الأعم ، المزايا التى بها يقع التفاضل فى الفصاحة . . » [الدلائل ص ٥٢٨ ، والنص ذاته ص ٥٤٣ ، والفكرة ذاتها ص ٥٤٥] . فالمعانى النحوية واضحة ، وحركتها الإبداعية بين الذات والكلام مشار إليها فى عبارة عبد القاهر إشارة واضحة .

أما عن المعنى المعجمى والمعنى السياقى فإن كلامه فيه يحتاج إلى نظر . يقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلاً بالخروج على الحقيقة ، فقلت : « خرج زيد » ، وبالانطلاق عن « عمرو » فقلت : « عمرو منطلق » ، وعلى هذا القياس ؛ وضرب

آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » [الدلائل ص ٢٦٢] .

ثم يعود عبد القاهر فيضع مصطلحاً وتعريفاً لكل ضرب منها قائلاً : « وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فههنا عبارة مختصرة وهى أن تقول : « المعنى » ، و « معنى المعنى » ، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذى فسرت لك » [الدلائل ص ٢٦٣] .

وبالمقارنة بين العبارتين نجده قد تحول عن قوله « موضوعه فى اللغة » إلى قوله « ظاهر اللفظ » . وفى موضع آخر [الدلائل ص ص ٤٤٤ - ٤٤٦] يستعيد عبد القاهر ثنائية المعنى ومعنى المعنى ، فيلجأ إلى ثنائية التفسير والمفسر ، وعنده أن اللفظ المفسَّر مثل « الشرجب » - له الفضل والمزية على تفسيره ، وهو « الطويل » ؛ لأن الدلالة فى المفسر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على معنى فحسب . هذا التحول عن الموضوع إلى الظاهر إلى التفسير ، إنما يكشف عن ضعف صلة عبد القاهر بالدلالة المعجمية ، فى حماسته للعلاقات النحوية الخصبة . ويذهب عبد القاهر إلى قول دقيق هو : « ومما ينبغى أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر ، أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفراداً ومجردة من معانى النحو » ، ثم يضيف ، فى الصفحة نفسها ، لطيفة مرهفة الدقة ، هى : « واعلم أنى لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلم المفردة أصلاً ، ولكنى أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معانى النحو ، ومنطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيه . . . » [الدلائل ص ٤١٠] ؛ فأنت حين تفكر فى كلمة تحولها إلى مخبر عنه ، أى تدخلها فى نسق نحوى ، لكى يمكن التفكير .

هذا كلام دقيق صائب ، لكنه لا يقدر نشاط الدلالة المعجمية بوصفها طاقة من الدلالات تسقط رأسياً على النسق النحوى لتشارك فى بنائه بعلاقاتها الأفقية مع مجاوراتها . كما يهمل الصيغة الصرفية ودورها الذى أشار إليه إبراهيم بن المدبر فى الرسالة العذراء ، متمثلاً بأنا فاعل وأنا أفعل ، وياستفعلت ، وفعلت [٣٤] .

وعلى الرغم من دقة عبد القاهر فى تصور نشاط النحو فى التفكير فإنه يقول : « ثم إن ههنا معنى شريفاً . . . . وهو أن العاقل إذا نظر عَلِمَ عِلْم ضرورة أنه لا سبيل له إلى أن يكثر معانى اللفظ أو يقللها ؛ لأن المعانى المودعة فى الألفاظ لا تتغير على الجملة عما أراده واضع اللغة » [الدلائل ص ٤٦٤] ، فجمد عند نظرية الوضع التى تضر بحيوية اللغة والإبداع .

وإذا عدنا إلى فقرتى عبد القاهر السابقتين عن المعنى ومعنى المعنى ، نجده قد ذكر اللفظ ثم مثل بجملة الإخبار عن زيد بالخروج ؛ فكأنه يقصد باللفظ مجمل الملفوظ ، لا الكلمة المفردة - ونستطيع بشىء من الجهد أن نتأول الفقرة الأخيرة ، على أساس هذا التصور ، فنحررها من نظرية الوضع ، التى تحول اللغة إلى كلمات موضوعة بإزاء أشياء ، ليكون الوضع وضعاً للمعانى النحوية فى اللغة ؛ وعبد القاهر يميز تمييزاً حسناً بين اللغة والكلام . غير أن صعوبة التأويل لا تعفى عبد القاهر من معاظلة الفكرة .

ودون حاجة إلى هذا الضرب من التأويل نستطيع أن نقول إن مستوى المعنى يتأرجح مضطرباً بين فكرة الوضع ، وفكرة المعانى النحوية . والأرجح ، فى ضوء أمثلة عبد القاهر ، وفقراته الأخرى عن معانى الكلم المفردة ، أن مستوى المعنى عنده مستوى نحوى ، أما مستوى معنى المعنى فهو مستوى عقلى يصعب حصره فى أفق النحو وحده .

وكتاب الأسرار يحاول أن يحقق هذا التمايز ؛ ففى قسمه الأول يتناول الجرجانى وجوه البديع ، وأولها التجنيس ؛ إذ كان « مذكوراً فى أقسام البديع » [الأسرار ص ٥] . والوجه فى التجنيس تلخصه هذه العبارة : « أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً . . . » [الأسرار ص ٤] . وفكرة الجامع ، مثل فكرة وجه الشبه فى التشبيه الذى أفلت الخطاب من عبد القاهر ، وهو يعالج تشبيه القرآن لحملة التوراة بالحمار يحمل أسفاراً ، حيث تتوالى أجزاء التشبيه « حتى يكون القياس قياس أشياء يبالغ فى مزاجها حتى تتحد » [الأسرار ص ٨١] ، فكشف دور القياس المنطقى - الذى لا يخلو من خلاف واضح عن القياس الأرسطى فى جمل غير أدبية - فى منهج البحث فى الأسرار [٣٥] . ثم إن هذا كله من مظاهر تقرب عبد القاهر إلى العقل ، والتماسه موقعاً حميداً منه ، فكان المعنى فى الأسرار عقليًّا لا نحويًّا . وفى ضوء هذا المسعى يقول عبد القاهر معرفاً بهدف كتاب الأسرار : « واعلم أن غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته ، والأساس الذى وضعته ، أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى ، كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفترق ، وأفصل أجناسها وأنواعها ، وأتتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها فى كرم منصبها من العقل ، وتمكنها فى نصابه ، وقرب رحمها منه ، أو بعدها حين تنسب عنه . . . » [الأسرار ص ١٩] . وخدمة العقل فى هذا الموضع واضحة . أما الجنس ، والنوع ، والخاص ، والعام ، فتشى بمنطق المنهج . وتستعيد كلمة « تجتمع » فكرة الجامع التى اقتحمت عالم التجنيس من قبل . وبشروط هذا المنطق يتحدد المعنى البديعى بوصفه معنى عقليًّا ينشأ عن تركيب المعانى ؛ وهو تركيب يتوازى مع التركيب النحوى ، ويحقق فى منطق العقل ما يحققه كتاب الدلائل فى منطق اللغة . وفكرة المعنى النحوى هى نقطة التقاء ما هو عقل بما هو لغوى . ومنطلقُ الفكرة تَوَصُّلُ عبد القاهر إلى ما يسميه سوسير باعتباطية العلامة [٣٦] ؛ « لأن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشىء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه » [الأسرار ص ٣٢٥] ، فتتنحى أصوات اللغة بفونيماتها ومورفيماتها عن ساحة البلاغة ، وتدور اللغة والبلاغة جميعاً فى مدارات المعنى . ومن هنا كان (اللفظ) فى معجم الخطاب عند عبد القاهر - كما تأولناه من قبل - يعنى الملفوظ بوصفه أصواتاً يكرس كتابيه فى تنحيتها عن ساحة البلاغة . وما إن تبهت الدلالة

الوضعية حتى نبلغ المدار الأول الذى يصح أن يسميه المعانى النحوية ، ويصح أن نسميه المعنى السياقى ، ويصح أن نسميه المعنى المنطقى . « فإذا قلت رأيت أسداً ، صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحداً من جنس السبع المعلوم ، وجاز أن تريد أنك رأيت شجاعاً باسلاً شديد الجرأة ، وإنما يفصل لك أحد الغرضين من الآخر شاهد الحال وما يتصل به من الكلام من قبل وبعد » [الأسرار ص ٢٠٩] . فإذا نظرت إلى شاهد الحال كنت تنظر فى منطق المعنى ؛ وإذا نظرت فيما يتصل به الأسد من الكلام حوله كنت تبحث عن المعنى النحوى . وأنت فى الحالين تعانى قلقاً نبيلاً فى تقليب وجوه مدار واحد من مدارات المعنى . ويمكن أن نقارن بين تعليق عبد القاهر على قولهم « رأيت أسداً » فى موضعين من الدلائل : الأول [ص ٧١] يقول فيه « فليس تأثير الاستعارة إذن فى ذات المعنى وحقيقته ، بل فى إيجابه والحكم به » ، وذلك شأن المعنى النحوى ؛ والآخر [ص ٤٣٢] يقول فيه : « . . . إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا يُشْرَك فى اسم « الأسد » ، إلا من بعد أن يدخل فى جنس الأسد » ، وذلك شأن الأخذ بذات المعنى وحقيقته . لكن عبد القاهر لم يتناقض ههنا ؛ إنها الاستعارة تتبدى نحوياً تارة ، وتتبدى منطقياً أخرى . والنحو منطق فى آخر الأمر . ومعنى المعنى يحلق فى أفق المنطق ، بعد أن يصعد المعنى على أكتاف الدلالة الوضعية ، ثم الدلالة النحوية .

ما إن نبلغ القسم العقلى من كتاب الأسرار [ص ٢٢٨] ، وأوله « فصل فى الأخذ والسرقة وما فى ذلك من التعليل وضروب الحقيقة والتخييل » ، حتى نجد أنفسنا أمام نوع آخر من المعنى ، يستبطنه نزعة جدلية ، تريغ إلى ضروب من تقديم الحقيقة المدعاة تقررها فى ذهن المخاطب . « ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتى على ماصيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التى اعتمدها بينة ، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، وتناسينا سائر المعانى التى لها كره ومن أجلها عيب » [الأسرار ص ٢٣٥] - فالشاعر - عند عبد القاهر - يجرى حواراً منطقياً ، أو جدلاً ، مع القارىء ، والتسليم المسبق بمقدمات الشاعر انتصار للشاعر فى هذا الجدل . والمعنى ، فى هذا الضرب من الخطاب ، يصير قضية عقلية ، أو مسلمة منطقية .

وعن هذا النوع من المعنى ينبثق التعليل والتخييل . وعبد القاهر شغوف بقدرة الشاعر على خلق علل غريبة مدهشة لما يدعيه ، فيصل بنا إلى متعة الاستطراف ، أو ما يسميه بهزة الأريحية .

ومن وجوه حسن التعليل عنده : « وهو أن يكون للمعنى من المعانى والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعروفة ويضع له علة أخرى . مثاله قول المتنبى :

مابه قتل أعاديه ولكن	يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب

« الذى يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه فلإرادته هلاكهم ، وأن يدفع مضارهم عن نفسه ، وليسلم ملكه ويصفو من منازعتهم ؛ وقد ادعى المتنبى - كما ترى - أن العلة فى قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك » [الأسرار ص ٢٥٧] . فهذا التعليل ، على ما فيه من مبالغة فى وصف الممدوح بالسخاء واعتياده قتل الأعداء ، إنما يحقق نمط الإبداع بمخالفة العادات والطباع ، فى سبيل الاستغراب .

والتخييل مساوق للتعليل : « وجملة الحديث الذى أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى . أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها شبح فى العقل » [الأسرار ص ٢٣٩] ، إلا أن التخييل لا يتعلق بالعلة ، وإنما بالدعوى والنتيجة . ومن نماذج التخييل بيتا العباس بن الأحنف :

هى الشمس مسكنها فى السماء	فعز الفؤاد عزاء جميلا
فلن تستطيع إليها الصعود	ولن تستطيع إليك النزولا

« صورة هذا الكلام ونُصْبَتُهُ والقالب الذى فيه أفرغ يقتضى أن التشبيه لم يجر فى خلده ، وأنه معه كما يقال « لست منه وليس منى » ، وأن الأمر فى ذلك قد بلغ مبلغاً لا حاجة معه إلى إقامة دليل وتصحيح دعوى ، بل هو الصحة والصدق بحيث تصحح به دعوى ثابتة » [الأسرار ص ٢٦٧] .

ونفى عبد القاهر للتشبيه مثل نفيه للاستعارة خارج حدود التخييل ، لأنه يعى أن المعنى ههنا قد تحرك من الحقيقة ، عبر المجاز ، إلى إيجاد حقيقة أخرى ، يقضى بها العقل ، ويقدمها تقديم الحقيقة ، لا تقديم المجاز ، أو الخرافة ؛ وهذا ما يصدر عن رؤية للعالم تحاول أن تنظم العالم على مقتضى نظام الذات دون أن تحوله عن طبيعته[٣٧] . ومن هنا يتعامل عبد القاهر مع المعانى مثلما يلاحظ الكيميائى تركيبات المواد ، أو مثلما يلاحظ التجريبى مادته ، فيلاحظها فى اتفاقها واختلافها ، واجتماعها وافتراقها ، وأجناسها وأنواعها ، وعامها وخاصها ، ثم يرتبها على مقتضى العقل ، كما أشار فى بدايات كتاب الأسرار [ص ١٩] . إنه يحاول أن يعيد ترتيب عالم المعانى على مقتضى الذات . ولأن عالم المعانى يستوعب الحياة الاجتماعية ، بدأ سديماً غامضاً من سواد عظيم من معانى الكلمات المفردات ، ثم تولد عنها طبقة من المعانى النحوية ، ثم ارتفع عليها طبقة أشد خصوصية من المعانى العقلية ، وظل العقل ، على قمة النفس ، رمزاً غامضاً ، يشيع فى الخطاب ظلالاً من الوقار ، وربما من الاستبداد أو الهيمنة .

د - ٣ - النفس والعقل :

المدخل النفسى لقراءة عبد القاهر الجرجانى مطروق مولوج . وقد اتخذ الباحثون فى هذا الشأن مواقف متفاوتة ؛ فيذهب أحدهم - فى ضرب من التعميم - إلى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم مجالاً للزيادة عليه [٣٨] . وعلى الطرف المقابل يذهب أحد الباحثين إلى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات

النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه ، فى الحقيقة ، لم يجاوز الظواهر الثانوية ؛ فلم تجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة [٣٩] . وبين هذين الطرفين تتفاوت الرؤى . يذهب باحث ثالث إلى أن فكرة اللفظ الذى يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق مايراه علم النفس اللغوى ، وهى ملموسة عند شارل بلونديل[٤٠] ويذهب رابع إلى أن آراء عبد القاهر كلها تقرر آراء الجشطالت وتدعو إلى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطنى » introspection[٤١] . ويلحقه خامس ، مع ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، فى دراسات سيكولوجية التذوق [٤٢] . ويرى باحث آخر إلى أنه تنبه إلى ماتنبه إليه بعده بمئات السنين باحثون أمثال والاس ، ومدنيك ، وجيلفورد ، من أن الإبداع - وإن لم يستخدم الجرجانى المصطلح نفسه - هو النشاط النفسى الذى به يتم التوصل إلى الإنتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - كما تنبه إلى ضرورة أن تستمر الفكرة ؛ وهذا ما يسمى مواصلة الاتجاه [٤٣] .

وبغض النظر عن مدى صحة هذه الملحوظات الجزئية ، فإن عبد القاهر لم يستند على معطيات شبيهة بمعطيات العلمين المعاصرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى . لم يستند على معطيات علم نفس اللغة فى صورته التحليلية كما هى عند فرويد فى دراسته للهفوات فى محاضراته التمهيدية للتحليل النفسى ، أو فى صورتها التكوينية عند جان بياجيه فى دراسته المطولة لنشأة اللغة وتطورها مع أطوار الطفولة ، أو فى صورته السلوكية عند سكنر ، أو هَلْ ، أو ثورنديك . ولم تستند على معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنقل اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هى عند شانون ، أو أوزجد ، أو بلومفيلد ، أو تشومسكى ، أو البنائيين ، أو السيميولوجيين ، ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الإعلاميين . لكنها استندت إلى نظرية قريبة من متناول عبد القاهر ، هى علم نفس الملكات .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology[٤٤] إلى تفسير الظواهر العقلية بإرجاعها إلى نشاط قدرات معينة ، مثل الذاكرة والخيال والإرادة والانتباه . والعقلُ ، فى إطارها ، مجموعةٌ من القوى والملكات . والملكة قدرة فطرية للعقل لها استقلالها ، مع تأثرها بالملكات الأخرى وتأثيرها فيها . وينطبق هذا التصور على الحركة الفلسفية المدرسية فى العصور الوسطى ، بخاصة عند أوغسطين ، وتوماس الأكوينى .

وفى الفلسفة الإسلامية - وعبد القاهر بوصفه متكلماً ليس منبت الصلة عنها - تقسيم معروف متداول للنفس [٤٥] ، تنقسم فيه النفس إلى قوى : نباتية ، وحيوانية ، وإنسانية . وتنحل القوى النباتية إلى قوة غاذية ، وقوة منمية ، وقوة مولدة . وتنقسم الحيوانية إلى : قوى محركة ، وقوى مدركة . أما المحركة فقوتان : فاعلة ، ونزوعية ؛ والأخيرة قوتان : شهوانية ، وغضبية . وتنقسم القوى المدركة إلى : قوى مدركة من خارج ، وهى الحواس الخمس ؛ وقوى مدركة من باطن ، وهى : الحس المشترك ، فالخيال أو المصورة ، فالمتخيلة أو المفكرة ، فالوهمية ، فالحافظة أو الذاكرة ، تتدرج بحسب تصاعد القوى نحو تجريد المعطيات من المادة . وتتسع القوى الإنسانية إلى قوى النفس الناطقة التى تناظر قوى النفس الحيوانية ، وقواها النظرية التى تتدرج فى مراتب هرمية للعقل النظرى ، من العقل الهيولانى ، إلى العقل بالملكة ، إلى العقل بالفعل ، إلى العقل المستفاد .

ويشير مصطلح سيكولوجية الملكات ، على نحو خاص ، إلى مدرسة ألمانية أسسها جال Gall . ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافاً لنظرية الترابط ، مقسماً العقل إلى أقسام ، مثل الذكاء ، والعواطف ، والإرادة . وأفضى المبدأ إلى علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال ، حيث يتم الربط بين القدرات ومناطق مخية محددة definite carnial areas ، تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيقية والعوامل الشخصية ، فيما يشبه الفراسة الشعبية ؛ وهذا ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط الفرينولوجية[٤٦] .

ولا ننسب إلى عبد القاهر خرائط جال ومنازعه ، ولا نخلط عبد القاهر بعبارات الفلاسفة الخُلَّص . ذلك لأن عبد القاهر متكلم ، وأشعرى ، يجب أن يقف على مبعدة من الخطاب الفلسفى ، على الرغم من أن خطابه الخاص يوظف مفاهيم فلسفية كثيرة ، مثل مفهوم القوى أو الملكات . ولا شك أن علاقة العقل بالنفس فى تصور عبد القاهر للإبداع ، تدور فى مدار علاقة العقل بقوى النفس الناطقة فى التقسيم الفلسفى السابق للقوى .

ولا يحتاج عبد القاهر إلى أن يستعمل كلمة ملكة مباشرة ؛ لأن « الملكة : هى صفة راسخة فى النفس » [٤٧] ، ورسوخها يحتمل أن يكون فى أصل الطبع والغريزة والجبلة والعادة ، أو أن يكون بالصنعة ، وهى ضرب من التعلم والاكتساب . وعبد القاهر يحتفل معجمه بهذه الكلمات . ويشير قولنا : « فى أصل » إلى الأساس الثيولوجى للفكرة ؛ ففى أصل الطبع أنه مخلوق لله . لكن خطاب عبد القاهر لا يلح على هذا الأصل ، ويورد الكلمات كأنها مقطوعة الصلة به ؛ فهى من مسلماته .

يقول عبد القاهر : « فإن أردت الصدق ، فإنك لا ترى فى الدنيا شأناً أعجب من شأن الناس مع « اللفظ » ، ولا فساد رأى مازج النفوس وخامرها واستحكم فيها وصار كإحدى طبائعها ، من رأيهم فى « اللفظ » . فقد بلغ من ملكته لهم وقوته عليهم ، أن تركهم وكأنهم إذا نوظروا فيه أخذُوا عن أنفسهم ، وغيبوا عن عقولهم . . . » [الدلائل ص ٤٥٨] . وعناصر فكرة الملكة ، ولفظها ، ظاهرة ظهوراً ساطعاً ، فى عبارة عبد القاهر . ويظهر الرسوخ واضحاً فى الفعل « استحكم » . وتشير الطبائع فى سياقها التشبيهى إلى ما هو فطرى ليس مكتسباً . ويظهر فى العبارة أن كلمة « قوة » تستطيع أن تحل محل كلمة « ملكة » ، كما حدث فى خطاب عبد القاهر فعلاً . ولا تعدم فى الخطاب بدائل أخرى مثل « الآلة » ، فى إشارته : « لا تُفْهِم هذا الشأن مَنْ لم يُؤْتَ الآلة التى بها يفهم » [الدلائل ص ٥٤٩] . ومثل الأداة فى إشارته : « وتمت أداته » [الدلائل ص ٥٥٠] . فإذا استعرنا عبارات عبد القاهر جاز لنا أن نقول إنه من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول [الدلائل ص ٤٤٤] ، أن المبدع ملهَب الطبع حاد القريحة [الدلائل

ص ٤٥١] ، وأن المبدع « . . . من يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى . . . » [الدلائل ص ٤٥٥] . فالإبداع قوة (يقوى) من قوى (الطبع) ، تحقق الوصول إلى المستغرب المستطرف (الغامض ـ الخفى) .

ولما كان الكلام يدل ، بمفهوم المماثلة ، على نشاط النفس والطبع ، فإن كلمة الطبع تنتقل بسهولة من عالم الملكة إلى عالم الكلام ، فيوصف الكلام بأنه « . . . جيد السبك صحيح الطابع » [الدلائل ص ٤٥٦] ؛ فما يقع فى اللفظ ، المراد به دلالته على أنساق النفس ، ما دام الإبداع موازاة ، ومماثلة ، بين مضمونات النفس ، وتنظيمات الكلام . ومن قبيل انتقال المفهوم من عالم الملكة إلى عالم الكلام إشارة عبد القاهر إلى طبع الشعر [الأسرار ص ٣٧] ، الذى يعود فيعقده بإشارته إلى وحى طبع الشعر ، وهو يسوق الكلام عن التخييل والاستعارة القائمين على تناسى التشبيه ، إذ يقول : « وهذا موضع فى غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التى هى كالهمس ، وكمسرى النفس فى النفس . . . » [الأسرار ص ٢٦٦] . والخفاء فى عبارة عبد القاهر يكشف المراد بالوحى بوصفه براعة عقلية ، وقوة فى الطبع ، تظهر فى الشعر ، كما يجدها الشاعر فى نفسه . والغالب على عبد القاهر استعمال الطبع مشيراً إلى الملكة النفسية ، لا إلى الكلام . [يراجع الأسرار ص ٩٣ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ٢١٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ومواضع أخرى كثيرة] .

ويتصل بهذا الاستعمال ما يرويه عبد القاهر عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ؛ « وذلك أنه رجع إلى أبيه حسان وهو صبى يبكى ويقول : « لسعنى طائر » ، فقال حسان : صفه يابنى ، فقال : كأنه ملتف فى بُرْدَىْ حبرة . وكان لسعه زنبور . فقال حسان : قال ابنى الشعر ورب الكعبة . أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع ، ويجعل عياراً فى الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له . . » [الأسرار ص ١٦٧] . وعبارة عبد القاهر شديدة الوضوح فى دلالتها على المماثلة بين الكلام وقوى النفس .

ويحيل استعمال عبد القاهر لمفهوم الاستعداد إلى الجانب الآخر من الملكة الذى يقوم على التعلم ، والدربة ، والمران . وكان عبد القاهر يجمع أطرافه جمعاً فى كلمة الصنعة . ومن عبارات أبى بكر عن الصنعة قوله : « وإذا تأملت أقسام الصنعة التى بها يكون فى حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها (يقصد الاستعارة) حلاها ، وتقصر عن أن تنازعها مداها » [الأسرار ص ٣٣] . ولما كان عبد القاهر ، فى موضع هذه العبارة من خطابه ، يتحدث عن الاستعارة المفيدة ، ولما كانت الاستعارة عندهم من وجوه البديع ، فإن المراد بأقسام الصنعة يتجه على الفور إلى وجوه البديع ، فتلتحم كلمة الصنعة بمفهوم الإبداع . وحين يجعل عبد القاهر الصنعة حداً للبلاغة ، ينبىء عن موقعها الأصيل من تصوره للإبداع بوصفه إبانة عن محتوى النفس . وحين يعلق براعة المتكلم على استيفاء الصنعة فإنه يهمس بحقيقة الصنعة عنده ، وحقيقة الإبداع ، بوصفه استطرافاً ، واستغراباً . ومن هنا يستطرد عبد القاهر ، فى الصفحة نفسها ، فى وصف الاستعارة المفيدة ، قائلاً « إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون » . وفكرة اللطيف التى تكتنف المعانى العقلية ، والأوصاف الجسمانية ، جميعاً ، تحقق فكرة البراعة السابقة ، وتكشف عن علو الملكة وقوتها ، وتنجز ما تنجزه عبارة مماثلة لعبد القاهر ، تدور حول الأسرار التى أثارتها الصنعة ، وغاصت عليها فكرة الأفراد من ذوى البراعة فى الشعر [الأسرار ص ٧٠] . فإذا أضفنا الصنعة إلى الطبع تكامل الإبداع ، كما يتكامل العقل بالملكة ، مع العقل المستفاد فى قوى النفس الإنسانية .

ومن المفيد أن نتأمل عبد القاهر وهو يقول : « وقد يقصد الشاعر على عادة التخييل أن يوهم فى الشىء هو قاصر عن نظيره فى الصفة أنه زائد عليه فى استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها » [الأسرار ص ١٩٤] . ومن المفيد ، كذلك ، أن نستحضر ونحن نقرأ كلمتى التخييل ، ويوهم ، قوتين من قوى النفس الناطقة ، وهما المتخيلة أو المفكرة ، والوهمية . ولنتذكر أن هاتين القوتين من القوى الخمس المدركةمن باطن . والإشارة إلى الإدراك ، ههنا ، تفسر لنا إلحاح عبد القاهر على عمل الحواس فى الشعر ، لا سيما حاسة البصر ، على ما يظهر من نقول سابقة . وما تفعله القوى المدركة من باطن أن تتلقى ما ينطبع على الحواس الخمس ، المدركة من خارج ، وتجتهد فى تجريده من المادية . وما يفعله عبد القاهر فى خطابه هو أن يتلقى البديع ، ومحسنات اللفظ ، ويجتهد فى تجريده من المادية الحسية ، ويضعه فى عالم المعنى ؛ عالم المجردات . ولنتذكر المقتبس القريب ، الذى اقتبسناه من حديث عبد القاهر عن الاستعارة المفيدة ؛ ففيه يجعل عبد القاهر الإبداع ، حين يعالج الجسمانى ، إلطافاً يعود معه الجسمانى إلى روحانى ؛ أى يحول عبد القاهر ما هو حسى إلى ما هو معنوى مجرد . وتبدو الروح ، فى هذا السياق ، نوعاً من العقل المتعالى . ولقد اختار عبد القاهر أن يكرس مصطلح التشبيه لما « كان الشبه فيه مأخوذاً من المحسوس والغرائز والطباع وما يجرى مجراها من الأوصاف المعروفة » ، ويكرس مصطلح التمثيل لما كان الشبه فيه عقلياً ، [الأسرار ص ٢٠٨] تكريساً لهذا التدرج المتعالى فى سلم القيم البلاغية من الحقيقة الحسية ، إلى المتخيلة ، والوهمية ، حيث المجردات ، وحيث تظهر قدرة الذات على إعادة تنظيم العالم على نسقها ، وحيث يزول وجه الشبه بين المقول والأشياء ، وحيث يُسْلِم للذات الشاعرة بمقدماتها المختارة ، وحيث تذهب فى تعليل أحكامها مذهبها المنتقى ، أو المبتدع ، فيصبح منطقُ العالم منطق الذات ، ويصبح منطقُ الذات منطق العالم ، ويتحقق فى الشعر توحدٌ وهمىٌ لا يعرفه واقع الحياة .

ويخضع « القلب » لهذا النسق السيكولوجى العقلى ، فيتخفف مما نسميه بالشعور ، ويصطبغ بصبغة العقل . وعبد القاهر يرفض التفسير الشائع لقوله تعالى : (إن فى ذلك لذكرى لمن كان له قلب) [سورة ق ٣٧] . يذهب التفسير الشائع إلى أن القلب ههنا هو العقل ، كأنه اسم من أسمائه . وعبد القاهر يرى أن فى الآية تمثيلاً

يدحض هذا التفسير ؛ فهى تمثل لمن لا ينتفع بقلبه الذى له بمن لا يملك قلباً ، كما تمثل للجاهل بالأعمى لأنه لاينتفع ببصره . [الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٤ ، الدلائل ص ٣٠٤] . والخلاف ، على الحقيقة ، لا يمس من قريب دلالة القلب ؛ فالآية عند عبد القاهر تعنى « . . . لمن أعمل قلبه فيما خلق القلب له من التدبر والتفكر والنظر فيما ينبغى أن ينظر فيه » [الدلائل ص ٣٠٤] . والقلب بهذا من قوى العقل ، وهو القوة المدركة من باطن فى نسق القوى السابق على الأغلب ، أخذاً بتعريف الشريف الجرجانى للقلب ، ونصه : « القلب : لطيفة ربانية لها بهذا القلب الجسمانى الصنوبرى الشكل المودع فى الجانب الأيسر من الصدر تعلق ، وتلك اللطيفة هى حقيقة الإنسان ، ويسميها الحكيم النفس الناطقة ، والروح باطنة والنفس الحيوانية مركبة ، وهى المدرك والعالم من الإنسان والمخاطب والمطالب والمعاتب »[٤٨] . وبناء عليه يكون القلب فى خطاب عبد القاهر القوة العملية (لمن أعمل) التى تستنبط الأحكام من الأدلة (أن ينظر فيه) . وعليه ، كذلك ، نقرأ عبارته فى حديثه عن وجه الشبه فى الاستعارة حين يكون عقلياً : « ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة ، وما شاكل ذلك من الأوصاف العقلية المحضة التى لا تلابسها إلا بغريزة العقل ، ولا تعقلها إلا بنظر القلب » [الأسرار ص ٥٢] . فالقلب إحدى قوى العقل ، وهو القوة العملية التى تعقل ، فى حين لا تستطيع القوى المجاورة فى غريزة العقل [٤٩] إلا أن تلابس الأوصاف العقلية .

وتحيلنا الغريزة إلى الآلية التى يتم بها الإبداع فى هذا النسق السيكولوجى . وآلية الغريزة آليةُ رد الفعل غير الإرادى ؛ آليةٌ حدسيةٌ ، أو فورية مباشرة ، ربما كانت هى التفسير لكلمة « ألمعية » التى مرت بنا فى نص سابق .

يقول عبد القاهر : « فإذا رأى الرجل شخصاً قد زاد على المعتاد فى العظم والضخامة ، لم يحتج فى تشبيهه بالفيل والجبل أو نحو ذلك إلى شىء من الفكر ، بل يحضره ذلك حضور ما يعرف بالبديهة » [الأسرار ص ١٤١] . وحضور البديهة هو الحضور الفورى المباشر الحدسى [٥٠] . لكن كلمة الفكر توجهنا إلى ضرب آخر من الحضور ، أو من آليات الإبداع ، وهو ما يشار إليه فى النقد القديم بالرويّة ، فى مقابل البداهة . ويلتبس المعنيان ، عادة ، بالصنعة والطبع ؛ ورفع الالتباس يكون بالإشارة إلى أن اللفظتين الأوليين آليات للعمليتين الأخريين ، إذا جاز لنا أن نلح على مصطلحنا المعاصر مزيد إلحاح .

ومن الجائز أن نرتب هاتين الآليتين فنجعل البديهة سابقة على الروية ، إذا استخرجناهما من النص التالى : « . . . تجد الجمل أبداً (أى الكليات) هى التى تسبق إلى الأوهام وتقع فى الخاطر أولاً ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر » [الأسرار ص ١٣٨] . فنحن أمام نوعين من الحضور (لا تحضر / تحضر) ، أولهما آنيتان ، الأولى فيها سَبْقٌ ، ووقوعٌ أول ، وهو الحضور الفورى ؛ والأخرى فيها إعمال للروية (قوى العقل العملية) ، واستعانة بالتذكر (الحافظة ، آخر القوى المدركة من باطن) . والاستعانة ، من حيث هى آلية لمقاومة معوقات الإبداع من عىّ وحصر وفُحمة وما إلى ذلك ، تفسر موقف عبد القاهر من السرقات ، وتفسر الفصل الذى وضعه « فى الاتفاق فى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة » [الأسرار ص ص ٢٩٣ - ٣٠٢] .

ولامراء فى أن « الجمل » ، وهى ، كلما ظهرت فى خطاب عبد القاهر ، كانت تعنى الكليات أكثر مما تعنى المعنى التام المفيد كما هى عند النحاة ، تغرى بأن نرى فى تصور عبد القاهر لآلية الإبداع نوعاً من الجشطلتية ، حيث يتميز الكل (الجملة) من مجموع الأجزاء . بيد أن الاستجابة لهذا الإغراء ، على ما فيها من جذل ينبع عن اتخاذنا ثقافة الغرب ثقافة مركزية نشعر تجاهها فى كثير من الأحيان بالدونية ، فتنتابنا الفرحة حين نقع على وجه من الوجوه نرى معها أننا سبقنا الغرب إلى شىء من العلم ، ثم ينعكس هذا كله على قراءتنا للتراث ، ونسقطه عليه إسقاطاً ، يجب ألا تجعلنا هذه الاستجابة للإغراء ننسى أن جشطلتات عبد القاهر هى المعانى النحوية على نحو خاص ، وأن هذه المعانى هى قصود الوعى ، على مايظهر فى قوله التقريرى : « وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة . . » [الدلائل ص ٣٦٤] . وقد مر بنا من قبل أن الفكر لا يستطيع أن يعمل ، أو أن تتم آليته ، تجاه موضوع ما ، حتى يحوله إلى مخبر عنه ، أى يقتنصه معنى من معانى النحو .

عند هذه النقطة نلتقى مرة أخرى بمفهوم الترتيب أو النظم ، فيكتمل لنا تحليل مفهوم الإبداع فى خطاب عبد القاهر ، بعد أن ظهرت جذوره فى سيكولوجية الملكات ، لا يتطابق فيها مع نمط القوى لدى الفلاسفة تطابقاً تاماً ، لكنه فى الوقت نفسه لا يتحرك بمعزل عنه . وربما كان فهم عبد القاهر فى سياق الثقافة التى هو فاعل فيها ، أكثر حظاً من الصحة ، من إسقاط تصوراتنا المعاصرة عليه ، وفرحنا بأن نجعل عبد القاهر ينطق بأصواتنا . ولكن خطاب عبد القاهر ، إذ يضرب ظاهرياً فى فوضى ، يخفى وراءها نظماً متماسكة فى التفكير ، لا سبيل للوصول إليها ما لم نكرس جميع أدواتنا العلمية . ونتفاءل خيراً بالمستقبل ، فلعل عبد القاهر سوف يكون ، بتطوير أدواتنا العلمية فى القراءة ، أكثر وضوحاً مما هو الآن .

٤ ـ اللغة والتصور :

ربما يكون قد ظهر فى أعطاف تحليلاتنا المتقدمة أننا لا نستطيع أن نفصل إجراءى التحليل المعتمدين فى قراءتنا الحالية أحدهما عن الآخر ، فلقد لجأنا إلى تحليل مادة (بدع) ونحن مشغولون بتحليل تصور خطاب عبد القاهر للإبداع ، أكثر من مرة . ويجدر بنا أن نقول إن تصور عبد القاهر للإبداع لا يتضح ما لم نضم دلالات مادة (بدع) إلى دلالات تحليلنا لمضمون الخطاب . وبهذا الضم تلتئم اللغة مع التصور ، ويصير الإبداع نشاطاً لقوى العقل من طبيعية وصناعية ، يستحدث تنظيماتٍ طريفةً للقول ، تنبثق عن تنظيمات مماثلة للمعانى فى النفس .

وما إن يكتمل للمفهوم نمطه الخاص حتى ينشط فى بعث الطاقة فى

رموز الخطاب . ذلك بأن كل خطاب يشتمل على رموزه الخاصة به ؛ وقد يصح أن نقول إنه يشتمل على أسطورته الخاصة .

والرمز الذى يطغى على الخطاب ، ولا يفتأ يظهر كلما تظهر حاجة إلى التشبيه والتمثيل ، هو رمز العِقْد . ومصطلح النظم نفسه ، قد تقدم فى الكلام على « الترتيب » أنه يستوعب صورة العقد استيعاباً تاماً ، يجعله أفضل الكلمات فى الدلالة على النظرية . ذلك بأن العقد يشير إلى ترتيب الكلام ، الذى يماثل ترتيب المعانى ، وترتيب الحبات فى العقد . وحبات العقد يمكن أن تكون من زجاج ، ويمكن أن تكون من جوهر كريم نادر ، وربما يكون جوهره كريماً ثم يسىء إليه الترتيب الخاطىء . وهذا كله له نظائره فى الشعر .

ومن هنا يصور عبد القاهر الكلام الذى لم يلجأ فيه صاحبه إلى رويّة بلآلٍ خرطها فى سلك ، ولم يجىء فى هذا النضد بهيئة أو صورة [الدلائل ص ٩٦] . أما الكلام الملتحم الأجزاء فهو قطع من الذهب تذاب معاً فى سبيكة واحدة [الدلائل ص ٤١٢ - ٤١٣] . وبيت بشار ، فى جودته ، كالحلقة المفرغة ، إذا أخرج منه شىء انكسر [الدلائل ص ٤١٤] . وسبيل المعانى سبيل أشكال الحلى ، كالخاتم ، والشنف ، والسوار [الدلائل ص ٤٢٢] والأقوال تتمايز كأصناف الحلى [الدلائل ص ٥٠٧] . وفصول المعانى النادرة « كالفصوص الثمينة ، والوسائط النفيسة ، وأفراد الجوهر ، تُعَدُّ كثيراً حتى ترى واحداً » [الدلائل ص ٦٠٩] . « وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف ، كلاماً وشعراً ، من غير أن يُحدِثَ فيهما النظمُ الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه . . » [الدلائل ص ٤٨٨] .

وتقييد استعارة العقد (الخاتم - السوار) ههنا بالصورة [٥١] ، التى تؤول إلى النظم والترتيب ، يجعل الرمز عند عبد القاهر مختلفاً عن استعماله الشائع فى النقد القديم . دفع هذا الاختلاف عبد القاهر إلى أن يصحح للناس استعمالهم للرمز . يقول : « وإنا لنراهم يقيسون الكلام فى معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه . . . » ، فدل على أن الرمز فى صوره المختلفة ، وإن لم تكن عقداً بمعنى الكلمة المحدود ، فإن المناط فيه على قياس الشعر على الصناعة اليدوية . « وهذا القياس ، وإن كان قياساً ظاهراً معلوماً ، وكالشىء المركوز فى الطباع ، حتى ترى العامة فيه كالخاصة - فإن فيه أمراً يجب العلم به . . . » . وليس الأمر محض طباع ؛ فلا يخلو الأمر من حضارة تفتن الجميع ، ومحاولة من العامة أن تجعل من الشعر ترفها الخيالى ، فليس الرمز بمعزل عن الخيال الجمعى . أما الأمر الذى يحذر منه عبد القاهر فهو أن السوار قد يأتى صانع فيصنع سواراً مماثلاً له كل المماثلة : « وليس يتصور مثل ذلك فى الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى . . » [الدلائل ص ٢٦٠ - ٢٦١ ، والفكرة ذاتها ص ٣٧٠] . وعلى أساس هذا التمييز الدقيق نفهم تمييزه فى « الأسرار » الكلام إلى ما كان شريف الجوهر كالذهب الإبريز ، يزيده التصوير جمالاً ، وما كان كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفه [الأسرار ص ١٩] .

ولقد احتفل النقد القديم برمز آخر نسميه رمز الحيوان ، أشار إليه عبد القاهر فى الدلائل [ص ٨٨ - ٨٩] ، وفحواه أن يرى القارىء الشاعر المبدع بقواه الهائلة فى صورة الفحل القوى العنيف .

إلا أن عبد القاهر يحول الاستعارة إلى أن تشير إلى الكلام ، لا إلى المتكلم . ذلك وهو يذكر البحترى وقدرته على أن يسهل المعانى الدقيقة ، ويقرب البعيد الغريب : « فإنه ليروض لك المهر الأرِن رياضة الماهر حتى يُعْنِقَ من تحتك إعناق القارح المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح ، حتى يلين لك لين المنقاد المطيع . . » [الأسرار ص ١٢٤] ، فيصير الكلام مهراً ، أو تصير المعانى فرساً ، ويستبدل برمز الحيوان فى وصف الملكة الهادرة ، رمز الفارس القوى المسيطر ، وهو الفارس نفسه الذى انتظم خصميه برمح واحد فيما سبق . يبدو أن عبد القاهر يستعيد صورة الفرس فى الشعر القديم ، حين كان سابحاً يسبح فى الأفق ، ثم شعر أن الأقرب إلى تفكيره الذى يحترم العقل ، أن يجعل الشاعر فارساً ، ويجعل القصيدة مهراً ، ما دام يحاول أن يؤسس علاقة بالعالم تسيطر فيها الذات على العالم الجامح جموح المهر الأرن .

وليس ببعيد أن فكرة السباحة التى تلتحم بالفرس المنطلق قد جعلت خطابه فى الأسرار يلح على صورة الغائص على الدر ؛ فالفارس لم يعد يسبح فوق الأمواج ، لكنه يغوص فيها ويستخرج الدر . ومن هنا كان التمثيل الدقيق كالجوهر فى الصدفة ، لا يبرز لك إلا أن تشق عنه [الأسرار ص ١١٩] ، وكان التمثيل الضعيف بالضد ، فيعود الغائص فى البحر بالخرز [الأسرار ص ١٢٠] . ومن هنا كانت المعانى الموصوفة باللطافة تعد فى وسائط العقود [الأسرار ص ١٢٢] ؛ فلقد أحسن الفارس الغوص .

ومع هذا الغواص يلتقى الرمزان ، ويؤولان إلى رمز واحد معقد ، تصير فيه القصيدة عقداً ، ويصير فيه العقد دليلاً على براعة الغواص . وعبد القاهر يحتفل بالبراعة احتفالاً كبيراً .

ومن المفيد أن نطالع الصفحة فى الأسرار ، التى يمتدح فيها عبد القاهر الاستعارة المفيدة بالقياس إلى غير المفيدة . والاستعارة المفيدة عنده « أمد ميداناً » ؛ وهل نستطيع أن نتأمل هذا الميدان بمعزل عن الفارس المنطلق ؟ ! وعبد القاهر يجعل هذا الميدان « أوسع سعة ، وأبعد غوراً ، وأذهب نجداً فى الصناعة وغوراً ، من أن تجمع شعبها وشعوبها » ؛ لأن هذا الفارس البارع يجوز الصعب .

ثم يعود عبد القاهر فيجعل الاستعارة المفيدة « أهدى إلى أن تهدى إليك عذارى قد تخير لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت فى الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر » [الأسرار ص ٣٢] . وهذه العذارى المهداة ، كالجواهر الخارجة من البحر ، تعطف بهذا الفارس إلى أن يكون غواصاً ، وتكتمل له شروط البراعة . إنه يخترق الآفاق ، براً وبحراً ، بحثاً عن جوهرة العقل ، التى تحقق نبالة الفارس ، وتخضع بقوته العالم للأنا .

والمبدع الحاذق « فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس » لا يحدث « مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يصبح المدقق فى المعانى كالغائص على الدر . ووِزَانُ ذلك أن القطع التى يجىء من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك التناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة ويوصل الوصل الخاص ، لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة » [اسرار ص ١٣٠ - ١٣١] .

فها هو ذا ينتقل بهدوء من الحاذق الغائص إلى الكلام الذى يشبه الشنف والخاتم . إن الرمز يتسع لجوانب متعددة ، ويستوعب العقل مع علاقات الكلام . والائتلاف ، ههنا ، لا يخلق عالماً خيالياً متمرداً على العقل . كل شىء خاضع للعقل ، بما فى ذلك التخييل والإيهام . إن العقل يكتشف مشابهات خفية ، وخفاؤها يعنى أن العالم كما هو لم يعبث به أحد .والذات ههنا حرة ، طليقة ، فاعلة ، تقتنص الأشياء الثمينة كالغُنْم ، ثم تصنع منها زينةً وحلياً . وتحاول الذات فى هذا الشأن محاولة متضاده الجوانب : تحاول أن تقتنص الدر ، وهذا معناه أن العالم ثابت القوانين ، وتحاول أن تعيد ترتيب حبات الدر على مقتضى الذات . وهل يمكن لهذا الدر أن يكون مفهوماً ما لم يتسع لقوى العالم التى كان يسيطر عليها طبقة الخواص ، والتى كانت تبادلها وتوافيقها شبيهة بتغيير ترتيب الحبات فى العقد ؟ وهل يحاول هذا الغواص شيئاً إلا أن يستخرج من الخواص قوة خفية تعيد تنسيق علاقات القوة ؟ هل يمكن أن نفهم هذا الدر بمعزل عن قلق الذات فى عالم مضطرب ؟ ان العقد المرغوب فيه هو نوع من المشروع الخاص لذات تحاول أن تحقق وجوداً أصيلاً .

(٥) الإبداع ومشكلات المخاطب :

يمثل المخاطب فى خطاب عبد القاهر مشكلةً حقيقيةً ؛ لأنه يتغير على نحوٍ دائب ، فيتسع مفهومه حيناً ، ويضيق حيناً آخر . ويرجع هذا إلى طبيعة الخطاب ؛ فعلى الرغم من أنه خطاب علمى منهجى ، فإن الأيديولوجية تكتنفه وتحيط به . ومن الوجهة العلمية نجد عبد القاهر فى الأسرار يحاور طائفة من النقاد والبلاغيين واللغويين ، منهم أبو احمد العسكرى [ص ٩٠] ، ومنهم القاضى أبو الحسن [١٠٨ ، ١١٢ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ٢٧٩ ، ٣٤٧] ، ومنهم المرزبانى [ص ١٣٤] ، وأبو العباس المبرد [ص ٣١٠] ، والآمدى [ص ٣٢٩ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ -] ، وسيبويه [ص ٢١٣] . وفى الدلائل يرجع عبد القاهر إلى الجاحظ أكثر من مرة ، ويبدو غير راغب فى مخالفته ، حتى عندما يبالغ ، ويتشدد ، ويسوى بين الخاصة والعامة فى معرفة المعانى [ص ٢٥٥] . ويبدو الجانب الأيديولوجى ظاهراً واضحاً فى الدلائل كلما ذكر المتكلمين وأهل النظر [مثلا ص ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٣] . وعندما يعرّف عبد القاهر النظم قائلاً : « اعلم أن ليس « النظم » إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » [الدلائل ص ٨١] ، يبدو أن الخطاب موجه إلى المبدع .

وفى مقدمات الدلائل يبدو المخاطب شديد العموم : « وهذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملةً ، وكل ما يكون به النظم دفعةً » [ص ٣] ، أو يقول : « فينبغى لكل ذى دين وعقل أن ينظر فى الكتاب الذى وضمناه . . . » فيأتى فى جمعه بين الدين والعقل على الجمع بين الأيديولوجى والعلمى ، فى صيغة تعميم واضحة .

وليس المراد أن نفصل القول فى المخاطب ، وإنما ننبه إلى جانبيه : الأيديولوجى والعلمى . ومفهوم الإبداع الفنى محمول على هذين الجناحين للخطاب . ووكْدنا الآن أن ننظر فى مردود هذا المفهوم من جهتيه . ومن الجهة العلمية يكون مفهوم الإبداع الفنى فى خطاب عبد القاهر حواراً مع مفاهيم أخرى يمكن فرزها من النقد القديم . ومن الجهة الأيديولوجية يكون المفهوم حواراً مع صراعات اجتماعية وثقافية متنوعة . وتتحقق جدلية المفهوم بما يستبطنه من حوار خصب .

أ - ٥ - الإبداع الآخر :

ليس من الخطأ أن نقول إن المشكلة التى شغلت عبد القاهر فى نصه الذى نعالجه : الأسرار والدلائل ، هى مشكلة اللفظ والمعنى . ولقد بذل عبد القاهر جهداً كبيراً لكى يبرهن على أن ما حسنه مردود إلى اللفظ ، يؤول حسنه فى الحقيقة إلى المعنى . ولا نعدم لديه تنبيهاً على خطأ من قدم الشعر بمعناه [الدلائل ص ٢٥١ - ٢٥٢] . وبهذا يحاول عبد القاهر أن يعلو على الخلافات غير العلمية ليؤسس خطاباً علمياً ، من شأنه - بوصفه خطاباً علمياً - أن يبرأ من الانحيازات ، ويحقق التجرد ، واليقين . واجتهد عبد القاهر فى أن يكشف « الغلط الذى دخل على الناس فى حديث « اللفظ » [الدلائل ص ٤٨١] ، « فيعلموا أنهم (العلماء) لم يوجبوا اللفظ ما أوجبوه من الفضيلة ، وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا « اللفظ » وهم يريدون الصورة التى تحدث فى المعنى » [الدلائل ص ٤٨٢] . وهكذا « أطال التعجب من أمر الناس ومن شدة غفلتهم قول العلماء . . . » [الدلائل ص ٤٨٣] . فعبد القاهر يتأول مفهوم اللفظ لدى العلماء ليتسق مع فكرة الصورة التى أخذ بها ، وجعلها إرادة العلماء ، أو مرادهم ، من اللفظ . فالعلماء طبقة متميزة من الناس ، لا تتضارب أقوالها ، وإنما تتفق دائماً على المراد « . . . وأن الذى قاله العلماء والبلغاء فى صفتها (البلاغة) والإخبار عنها ، رموز لا يفهمها إلا من هو فى مثل حولهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن الطباع اللطيفة ،وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة ، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » [الدلائل ص ٢٥٠] .

لسنا بصدد تحليل تصور عبد القاهر للغة العلم ، ونظامها الإشارى ، أو الاصطلاحى ، لكننا نسعى إلى اكتشاف طبقتين أخريين توازيان طبقة العلماء : الأولى تمثل من يقرؤون الشعر من غير العلماء ولا يملكون إلا انطباعاتهم البسيطة ، ويسميهم عبد القاهر « الناس » ؛ والأخرى تمثل المبدعين أنفسهم على تمايزهم فى مذاهب الإبداع ، وعبد القاهر يأخذ منهم الموقف التأويلى نفسه الذى يأخذه

من العلماء ، محاولاً أن يثبت لهم تصورات تتفق مع التصور العلمي ، فيسوق - مثلاً - أقوالاً شعرية للشعراء في عمل الشعر ، مبيناً أن الشعر ليس باللفظ ، وأن هذا لم يخطر ببال الشعراء أنفسهم ، على ما توضح لنا أقوالهم الشعرية [الدلائل ص ص ٥١١ - ٥١٩] .

ومن المؤكد أن العلماء يتمايزون ، ويتناقضون . وعبد القاهر نفسه ، حين يقيم عملياته المعرفية على فكرة المعاني النحوية ، يقيم قطيعة معرفية مع التراث السابق عليه ، لا يطمسها محاولته الجاهدة أن يدرج نفسه في هذا التراث ، عبر عمليات تأويل متعددة . وقد أتاح له نظامه المعرفي ألا يرى في الإبداع تزييناً للقول ، كما يفعل ابن طباطبا حين يحول الشعر إلى سبيكة من ذهب ، وألا يرى فيه فحولة هادرة محضاً ، كما فعل الأصمعي في « فحولة الشعراء » ، ولكنه رآه شيئاً معقداً ، يجمع بين الفارس والغواص من جهة ، والدر والعقد من الجهة الأخرى .

فإذا رفعنا النظر عن طبقة العلماء يبقى لنا أن ننظر في الطبقتين الأخريين .

١ - أ - ٥ - إبداع الناس :

يسترعي انتباه قارىء عبد القاهر كثرةُ استعمال عبد القاهر لكلمة السحر ، حتى يسأل القارىء نفسه : هل يتخيل عبد القاهر وراء الإبداع قوى غيبية تزجيه ؟ لكن عبد القاهر حين يقول : سحر البيان [الدلائل ص ١٨٣] ، أو يقول : الشعر الشاعر والسحر الساحر [الدلائل ص ٣٠٦] ، أو يجعل التمثيل يعمل عمل السحر [الأسرار ص ١١١] ، أو ما شابه ذلك [انظر الأسرار ص ١٣٤ ، ١٥٧ ، ١٩٥ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٩٦] ، يستخدم رمزاً من رموز الخطاب لديه ، يؤول إلى ذلك الغواص الذي يستنبط الدر من خفايا المحار ، ويمارس في تأليف المعاني ما يشبه عمل الكيميائي ، أو السيميائي ، في تغيير خواص المعادن . ولم يخرج رمز السحر عن عرضنا السابق إلا لأن هذا الرمز يبلور تصور عبد القاهر لعملية القراءة ؛ وهي عملية تخرج عما شرطناه في الإبداع بوصفه علاقة الذات بما أنتجته . والقراءة ، والإبداع في القراءة ، لدى عبد القاهر ، جديران بقراءة أخرى .

فعبد القاهر ، إذن ، لا يريد من السحر نسبة الإبداع إلى قوى غيبية . وكان عبد القاهر قريباً من هذه النسبة وهو يشير إلى الشاعر الفحل ، واليد الصناع ، والفحول البزل [الدلائل ص ٨٨ - ٨٩] ، والشاعر المفلق ، والخطيب المصقع [الدلائل ص ٦٩٩ ، ٣٠٦] ، وفضل المُنَّة أو القوة [الدلائل ص ٦٢٠] . وهو يميز بين المصلّ والسابق (الجواد الأول وتاليه في السباق) من الشعراء ، إذ يَسْهُلُ مع المبالغة في مدح القوة المبدعة أن تتأدى من الحيوان القويّ إلى قوى غيبية مبدعة . لكنه يستخدم المصطلح كما شاع في تراث العلم قبله ، دون أن يخرج به عن سياق العقل/المعاني النفسية/الكلام ، الذي رأيناه في منظومة الإبداع .

ويبدو عبد القاهر أشد قرباً من القوى الغيبية حين يقول : « ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً » [الدلائل ص ٨٩] . ذلك بأن مفهوم « الإلهام » قد اتصل طويلاً بالقوى الغيبية ، حتى استقر لدى الناس أن كثيراً من الشعراء لهم شياطين تلهمهم القول ، وتلقيه عليهم إلقاءً . ويكفي أن يطالع المرء « جمهرة أشعار العرب » لأبي زيد القرشي ، فيرى (٥٢) كيف نُسِب إلى شعراء الجاهلية شياطين ملهمة ، وكيف تجددت الفكرة منذ العصر الأموي ، وعبر العصر العباسي .

وليست مصادفة أن يقول جرير :

إني لَتُلْقِي عليَّ الشعْرَ مُكْتَهِلٌ   من الشياطين إبليسُ الأباليس(٥٣)

وإنما يستجيب الشاعر لحاجات اجتماعية ، كان العامة فيها أكثر إلحاحاً على فعالية الشياطين من فعالية الإنسان . وعبد القاهر يستخدم مصطلح الإلهام فلا يحمّله بدلالة الإلقاء ، بل يملؤه بدلالة عقلية .

يتحدث عبد القاهر عن أصل العلم باللغات فيقول : « وإذا قلنا في العلم باللغات من مبتدأ الأمر إنه كان إلهاماً ، فإن الإلهام لا يرجع إلى معاني اللغات ، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لتلك المعاني ، وكونها مرادةً بها » [الدلائل ص ٥٤٠ - ٥٤١] . فيستدرجُ كلمة الإلهام إلى عالمه الخاص الذي تنافس فيه المعاني الألفاظ ، ثم يصرف الإلهام عن عالم العقل ؛ عالم المعنى ، ويحصره في عالم اللفظ ، أو المنطوق الصوتي . ولا يخلو الأمر من أخذٍ بفكرة الكسب الأشعرية، حيث العقل مختار ، أما الفعل فجبري ، وإن كان الجبر باهت الصورة في عبارة عبد القاهر . وبغض النظر عن التصور الكسبي يظهر أن عبد القاهر يعامل الإلهام معاملة تأويلية تصرفه فيه عن وجهه إلى وجه آخر تنتظم فيه المعرفة على نحو يساوق العقل .

وعند الجرجاني أنه إذا قلنا بجواز أن يقدر المرء على الإتيان بمثل القرآن بعد زمان النبي ومُضيّ وقت التحدي فإننا نخرج القرآن عن أن يكون وحياً ، ونذهب إلى أنه « كان على سبيل الإلهام ، وكالشيء يلقى في نفس الإنسان ويهدى له من طريق الخاطر والهاجس الذي يهجس في القلب . وذلك مما يستعاذ بالله منه ؛ فإنه تطرقٌ للإلحاد ، والله ولي العصمة والتوفيق » . [الدلائل ص ٦٢٥] . وهنا جمع عبد القاهر الإلهام مع الإلقاء (يلقى) والإهداء (يهدى) ومع الهاجس في سياق يعارض بين الإعجاز الإلهي والقدرة البشرية معارضة تفصح عن تصوره للإلهام ، ووحي طبع الشعر ، بوصفهما إدراكاً باطنيّاً لعلاقات خفية قائمة بين الأشياء ، تنتمي إلى عالم العقل.ولم يقطع عبد القاهر على القوى الخفية من جن أو شياطين أو غير ذلك سبيل التطرق إلى مصطلح الإلهام كل القطع ؛ فمازال من الممكن أن نتأول عبارته على نحو يقبل وجودها ، لكنه يظل وجوداً باهتاً ، شبحيّاً ، مزعزعاً .

ويشير عبد القاهر إلى موقف كان بين الرسول (عليه الصلاة والسلام) وحسان بن ثابت ، يتقدم فيه حسان متصدياً لهجاء المشركين ، فيقول الرسول : « قل وروح القدس معك » [الدلائل ص ١٧] . ويدخل الحديث الشريف الملائكة في مجال الإبداع لمناقضة المفهوم الآخر . وجبريل في الحديث يؤيد حسان ؛ ولفظ يؤيد مستعمل في رواية الأصفهاني للحديث(٥٤) . ومن الجدير بالذكر أن الرسول قد جعل أبا بكر معيناً آخر لحسان ، حتى يتغلب العنصر الإنساني . والمعية المذكورة في الحديث مختلفة عن الإلقاء ؛ فجبريل

لا يلقى الشعر على حسان ، وحسان لا يفتح فمه فيلقف كبة شعر عن جبريل ، ثم يفضى بها إلى الناس . ويبدو أن جبريل لا يفعل أكثر مما فعلته الملائكة يوم بدر ؛ إذ كانت تثبيتاً للقلوب . ومن هنا كان مفهوم التأييد مناقضاً لمفهوم الإلقاء .

ويرى عبد القاهر أنه إذا صح أن الشعر مما يكره للمرء لما صح موقف الرسول « وكان الشاعر لايعان على وزن الكلام وصياغته شعراً ، ولا يؤيد فيه بروح القدس » [الدلائل ص ٢٦ ـ ٢٧] ، فصرح بألفاظ التأييد والإعانة . ولاينفصل المفهوم ههنا عن قول عبد القاهر : « الاتفاق فى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة » [الأسرار ص ٢٩٣] . لكن الاستعانة لا تتصل فى خطابه من قريب بالقوى الغيبية . فبالإضافة إلى أن دور القوى الغيبية فى علاقة التأييد التى تربط بين المبدع وهذه القوى ، يتراجع إلى الهامش ، فإن عبد القاهر يزيده ضعفاً ، حتى يضمحل كالشبح ، دون أن يطعن عليه ، أو يصادمه مباشرة . وهذه الآلية أساس فى خطابه .

٢ ـ أ ـ ٥ ـ إبداع الشعراء :

يتمايز الشعراء فيما بينهم فى مذاهب الإبداع ، فكما امتاز المحككون من سائر شعراء العصر الجاهلى ، وامتاز الصعاليك بينهم ، امتاز غزليو الحجاز فى العصر الأموى ، وامتاز أصحاب البديع ، وعلى رأسهم أبو تمام ، من شعراء الطبع ، الذين تصدرهم البحترى . وقد أدير حوار نقدى مطول حول التمايز الأخير على نحو خاص .

أما عبد القاهر فلا يوازن بين شاعرين ، ولا يرتب طبقاتهم ، ولا يفعل كما يفعل مواطنه القاضى عبد العزيز الجرجانى فى الوساطة ، فيورد حجج كل فريق ، ويعمل على مناقشتها ، حريصاً على العدل والنصفة . ينأى عبد القاهر بنفسه عن ورطة الخلاف ، ويبدو فى خطابه العلمى متعالياً على هذه الخلافات . وتتسع نظرية النظم ، بمطاردتها لتقلبات الصياغة مع تنوع المعانى النحوية وفروق أبواب النحو ، لجميع المذاهب .

يقول عبد القاهر : « إذا قلت : « هذا ينحت من صخر ، وذاك يغرف من بحر » ، لم تكن شبهت قيل الشعر بالنحت والغرف ، ولكن تكون قد شبهت هذا فى صعوبة قول الشعر عليه وفى احتياجه إلى أن يكد نفسه بمن ينحت من الصخر ، وشبهت الآخر فى سهولة قوله عليه ، وفى أنه يناله عفواً ، بمن يغرف من بحر » [الدلائل ص ٥٩٦] . والتفرقة الدقيقة بين المعنى الشائع للعبارة المتداولة ، والمعنى الذى يوجه عبد القاهر العبارة إليه ، تكشف جهد عبد القاهر لكى يزيح عن الأذهان تمايز مذاهب الشعر ، ويحل محله تمايزاً آخر ، يتعلق بالقوة المبدعة . وما يعتور عملها من صعوبة أو سهولة . وهذه الإزاحة ، وما يعقبها من إحلال ، ضرب من التعالى على الخلاف ، والسيطرة على الواقع فى نسق جديد يستوعب تناقضاته .

ومع هذا فإن خطاب عبد القاهر يشتمل على تمييزات بين الكلام (مذاهب الإبداع) . ويذهب عبد القاهر إلى أن تقسيم ابن قتيبة للشعر (لم يذكر ابن قتيبة اسماً) إلى ما حسن لفظه ومعناه ، وماحسن لفظه ، وما حسن معناه ، وما سقط لفظه ومعناه ، إنما هو على معنى أن اللفظ هو الصورة [الدلائل ص ٣٦٥ ـ ٣٦٦] . وعلى النحو نفسه من التأويل تناول تقسيم الكلام الفصيح إلى قسم يعزى حسنه إلى اللفظ ، وقسم يعزى حسنه إلى النظم ، مؤكداً أن ما يؤول إلى اللفظ ، إنما أمره إلى المجاز والاتساع والعدول عن الظاهر [الدلائل ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠] . ومن تمييزاته الدقيقة تمييز النظم الذى تتوالى أجزاؤه كأجزاء الصبغ لا يظهر جمالها إلا باكتمالها ، من النظم الذى ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة واحدة [الدلائل ص ٨٨] . والأول منهما يشبه اللآلىء المخروطة فى سلك بلا نظام ، أو هيئة ، أو صورة [الدلائل ص ٩٦ ـ ٩٧] . أما الآخر « وهو ماتتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً ، فاعلم أنه النمط العالى والباب الأعظم ، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه » [الدلائل ص ٩٥] ، وهذا هو المثل الجمالى الأعلى الذى يفصح عنه . وينطبق هذا المثل على ما يسمى عيون الشعر ، ويسميه البحترى « عروق الذهب » [الدلائل ص ٢٥٣] .

على أن النظر فى شواهد الشعر فى دلائل الإعجاز يكفى لاكتشاف أن تصوره الجمالى ليس منبت الصلة بالصراعات النقدية بين مذاهب الإبداع . ولقد كان أكثر الشعراء حظاً فى الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبى ، والبحترى . استشهد بأبى تمام فى أربعين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها ، أو تخبر عنه ؛ وقد خطأه فى سبعة مواضع . واستشهد بالمتنبى فى واحد وستين موضعاً ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها ، أو تخبر عنه ، وخطأه فى أربعة مواضع . واستشهد بالبحترى فى واحد وأربعين موضعاً ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع . ويكشف هذا الضرب فى الاختيار عن ميل عبد القاهر للنمط الشعرى الذى يمثله البحترى . ولا ترجع كثرة نماذج المتنبى إلا إلى كثرة احتفاله بأبيات الحكمة ، والأبيات التى تمثل عيون الشعر ، وعروق الذهب ـ على حد تعبير البحترى . وحين يمثل للتعقيد ثم يقول : « وذلك مثل ما تجده لأبى تمام من تعسفه فى اللفظ ، وذهابه به فى نحو من التركيب لا يهتدى النحو إلى إصلاحه ، وإغراب فى الترتيب يعمى الإعراب فى طريقه ويضل فى تعريفه . . . » [الأسرار ص ١٢١] ، فى ضرب من تعميم القول يشى بأنه راغب عن نمط أبى تمام ، حائد إلى نمط البحترى . وحين يستشهد بقول البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم فى الشعر ، يكفى عن صدقه كذبه

مؤكداً أن المراد بالكذب هو التخييل [الأسرار ص ٢٣٥] ، فإنه يكشف أثر البحترى على تصور عبد القاهر للشعر . ويفضى بنا ذكر المنطق إلى ذكر الصراع الحضارى الذى دار بين الثقافة العربية والثقافات الوافدة مع الموالى ، والذى اتخذ صورة عنصرية بين الشعوبيين وأنصار الأرومة العربية . ثم يفضى بنا هذا الذكر إلى أزمة السلطة مع هذه العناصر الوافدة ، ومحاولة استئلاف القوى المتصارعة التى يشارك فيها عبد القاهر . وهى محاولة تأويلية لا تنفصل عن تأويل الكذب بالتخييل . فإذا لاحظنا أن عبد القاهر لم يستشهد بمعاصره

الكبير أبي العلاء المعرى على الإطلاق ، لم يجز أن نقول إن بقاء عبد القاهر في جرجان هو السر ، فلا يخلو الأمر من تناقض بين عقل سني أشعرى مثل عقل عبد القاهر ، وعقل أبي العلاء . أما أبو نواس الذى استشهد به عبد القاهر فهو أحد أطراف الثنائية التي يحاول خطابه العلمي تجاوزها ، وهي ثنائية البديع الذى كان أبو نواس من أهله ، وعمود الشعر الذى رفعه البحترى .

ولا يختلف موقف عبد القاهر عن موقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة ، إذ ينتهي إلى نوع من التفضيل للمتنبي ، يلتف في صيغة علمية محايدة . ويبدو أن هؤلاء القادمين من جرجان منذ قدم منها البرمكي ليتصل بالمأمون (٥٥) قد حاولوا جميعاً أن يلتحقوا بأكثر أشكال الفكر نفوذاً في الناس ، وهي المذهب السني في العقيدة ، وعمود الشعر في الشعر ، ثم اجتهدوا أن يملأوا إطارهم الفكرى بنزعة عقلية علمية واضحة ، تحقيقاً لهذه الذات المنفتحة على العالم ، التي تحاول أن تعيد نظامه ، أو نظمه .

ب ـ ٥ ـ أيديولوجية الإبداع :

يلتبس الأيديولوجي بالعلمي في خطاب عبد القاهر التباساً معقداً ، حتى يصبح العلمي ، في بعض الأحيان ، قناعاً يخفي الأيديولوجي . ولم نستطع إغفاله ونحن نعالج مردود منظومة الإبداع في خطاب عبد القاهر ، داخل دائرة الإبداع : المبدع/القارىء/الناقد ، التي يصل النص بين أطرافها . هذا المستوى من التحليل سرعان ما ينفتح على مستوى آخر يتسع لجوانب الحياة الاجتماعية المختلفة . هذا المستوى الآخر يطويه عبد القاهر طياً في أعطاف خطابه . فإذا صح أن كتاب الدلائل كله جواب على القاضي عبد الجبار المعتزلي في عبارتين كتبهما في كتابه « المغنى » ؛ تقول الأولى : « إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام ، وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة . . » ، وتقول الأخرى : « إن المعاني لا يقع فيها تزايد ، وإذن فيجب أن يكون التزايد في الألفاظ » ، إلا أن عبد القاهر لا يصرح بذكر القاضي الهمذاني ، ويمضي في خطابه ملحاً على كلمة « الناس » التي أشرنا إليها من قبل . وعندما يبدأ عبد القاهر في الدلائل عبارة بذكر تفخيم القدماء لشأن اللفظ ، ثم ينتقل فيها إلى المحدثين من معاصريه ، حيث يستطيع القارىء المعاصر لعبد القاهر أن يكتشف المومأ إليه في كلامه ؛ يسمي عبد القاهر هؤلاء المعاصرين « أهل النظر » [الدلائل ص ٦٣] ، في توقير يخلو من النبرة الجدلية الحادة . فهل يكون عبد القاهر قد أراد بكلامه عامة المعتزلة ، أو ناسها ، لا سادتها ومفكريها ؟ إلحاح عبد القاهر في خطابه على « الناس » يرجح هذا الاحتمال .

فإذا قارنا كلام عبد الجبار الهمذاني بالإمام عبد القاهر فإن التقارب بينهما لا يفوت النظر . وهل يبتعد كلام القاضي ، واشتراطه في الفصاحة الضم على طريقة مخصوصة ، عن قول عبد القاهر : « المعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة » [الأسرار ص ٢] ؟ وهل زاد عبد القاهر إلا أن قيد هذه الطريقة المخصوصة باكتشافه البديع للمعاني النحوية ، ثم طفق يقيم البلاغة على هذا الاكتشاف الذى لا يمثل أصلاً لدى الأشاعرة ؟

يقول عبد القاهر : « ومما تجدهم يعتمدونه ويرجعون إليه قولهم : « إن المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ » وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه ، غير أن تجعل « تزايد الألفاظ » عبارة عن المزايا التي تحدث من توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان ، مُحَالٌ » [الدلائل ص ٣٩٥] ؛ فمارس الموقف التأويلي البسيط الذى مارسه مع الجميع ، من تحويل دلالة « اللفظ » إلى دلالة « الصورة » ، لكي يثبت التزايد والإبداع للمعاني والعقل ، ويجرد الألفاظ من الإبداع والاستحداث .

وعندما يتعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر ينبهون على تأثره ـ بوصفه أشعرياً ـ برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام النفسي »(٥٦) ، الذى قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديماً ، فذهب الأشاعرة إلى سرمدية المعاني النفسية وأسبقيتها على ألفاظ اللسان . ولكن هذا التأثر يلزمنا أن نقول إن عبد القاهر يقيس الإنسان على الله ، عكس ما يفعل المشبهة والمجسمة ، فيجعل العقل البشرى في مقام يوازى الخالق ؛ وهي موازاة غير أشعرية بالتأكيد ، خصوصا أن عبد القاهر لا يسوق فكرة الكسب في مساق شرحه للفظ .

وعلاقة عبد القاهر بالجاحظ علاقة مثيرة للعجب ؛ فهو يتابعه ، ولا يفتأ يستشهد به ، على الرغم من اعتزالية الجاحظ . يروى عن الجاحظ قوله : « ولو أن رجلاً قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة قصيرة أو طويلة ، لتبين له في نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها ، أنه عاجز عن مثلها ، ولو تحدى بها أبلغ العرب لأ ظهر عجزه عنها » [الدلائل ص ٢٥١] ، ويروى له قوله : « وذهب الشيخ الى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء ، وجودة السبك ؛ وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » [الدلائل ص ٢٥٦] ، فلا يقلقه أن « نظام » الجاحظ غير مقيد بالنحو أو بالمعاني ، ولا يقلقه أن المعاني المطروحة في الطريق لا تتزايد ، ولا إبداع فيها ، وأن الوزن ، واللفظ ، والمخرج ، لها عمل ظاهر في عبارة الجاحظ . إن اللياذ بالجاحظ لياذ برجل حارب الشعوبية ، وتأكيد للاندراج في منظومة عربية شاملة بمظلتها الجميع . والجاحظ عامل من العوامل التي تكشف محاولة عبد القاهر أن يطلق طاقات العقل قدر ما تتيح له المنظومة الأشعرية .

وعندما يناقش عبد القاهر فكرة الصرفة [الدلائل ص ٦١١ ـ ٦٢٥] ، فإن الإشارة تنصرف إلى المعتزلة على الفور . لكن الخطاب ليس موجهاً للمعتزلة وحدهم . فحين ينكر عبد القاهر تفسير القلب في الآية : (إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب) ، بأن القلب اسم للعقل « كما يتوهمه أهل الحشو ومن لا يعرف مخارج الكلام »(٥٧) [الدلائل ص ٣٠٤] ، فإن الإشارة تنصرف إلى الحشوية من الشيعة

وأهل السنة الذين حشوا الحديث بغرائب وشواذ وإسرائيليات وغنوصيات (٥٨) . وتقرأ فى الدلائل تقريعاً لمن يأخذون بظاهر اللفظ [الدلائل ص ٣٣٩ - ٣٤٠] ، وتقريعاً لمن يحبون الإغراب فى التأويل وتكثير الوجوه وينسون أن احتمال اللفظ شرط فى كل ما يعدل به عن الظاهر [الدلائل ص ٣٤٠ - ٣٤١] ، فيتسع الأمر عن المعتزلة وحدهم .

وعبد القاهر يأخذ بالتأويل ، ونظريته فى معنى المعنى وتجاوز الظاهر هى من هذا القبيل . والتأويل عنده من آل وليس من أول ؛ لأن حقيقته « أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذى يؤول إليه من العقل » [الأسرار ص ٧٩] - فرد الأمر إلى فعالية العقل :

« فالمشابهات المتأولة التى ينتزعها العقل من الشىء للشىء لا تكون فى حد المشابهات الأصلية الظاهرة بل الشبه العقل كان الشىء به يكون شبيهاً بالمشبه به » [الأسرار ص ٨٠] . وآلية عمل العقل الذى ينتزع المشابهات تأويلاً هى من صميم آليات الإبداع . ذلك بأن منظومة الإبداع فى خطاب عبد القاهر تتسع للكثير من الحوار مع الأصوات الأخرى فى الثقافة العربية . ويغدو الحوار الثقافى نوعاً من التأويل العقلى لإنتلجنسيا متميزة ، يروم إعادة تنظيم الدلالات فى نسقه الخاص ، ثم ينصبُّ بفعالياته على الناس العوام ، سعياً إلى اقتيادهم نحو العالم الجديد ، الذى تصل إليه الذات حين تنجح فى السيطرة على عالمها ، وإعادة تنظيمه على مقتضى العقل .

□ □ □

الهوامش

(١) Ariti, Silvano, **Creativity, The Magic Synthesis,** New York 1976, p. 34.

(٢) Merleau - Ponty, **Eye and Mind in, Aesthetics,** Oxford Readings in Philosophy, edited by Harold Osborn 1979, p. 58.

(٣) Coultlhard, Malcolm, **An Introduction To Discourse Analysis,** Longman, 1983, p.7.

(٤) Durkheim, Emile, **Sociology and Philosophy,** translated by, D. F. Pocock, New York, The Free Press, 1974, p.2.

(٥) Todorov, Tzvetan, **French Literary Theory Today,** translated by, R. Carter, Cambridge, 1982, p. 223.

(٦) Goldman, Lucien **luckacs and Heidigger,** translated by W. Q. Boelhower, Routledge and Kegan Paul, 6977, p. XXII.

(٧) Merton, Robert. K., **Social Theory and Social Structure** New York, Amerind Publishing Co., 1981, p. 139.

(٨) ابن خلدون : المقدمة - ط المكتبة التجارية - ص ١٩١ .

(٩) السابق - ص ٢٠٨ .

(١٠) محمود إسماعيل : سوسيولوجيا الفكر الإسلامى - مكتبة مدبولى - ط ٣ - ١٩٨٨ م - ص ٣٢٢ .

(١١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخانجى - ١٩٨٤ م - وسوف نشير إليه بلفظ الدلائل مشفوعاً برقم الصفحة المقتبس منها .

(١٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة - نشر رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة - ١٩٧٨ . وسوف نشير إليه بلفظ الأسرار مشفوعاً برقم الصفحة المقتبس منها .

(١٣) تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ٣١٨ .

(١٤) الزمخشرى : أساس البلاغة - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ - ص ١٧ .

(١٥) قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٢٣٢ - وهو يحيل إلى كتاب الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ١٧٤ .

(١٦) ابن المعتز : البديع - نشر كراتشكوفسكى - بغداد - المثنى - ١٩٧٩ م - ص ٣ .

(١٧) أبو هلال العسكرى : الصناعتين - نشر : مفيد قميحة - بيروت - دار الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م - ص ٢١٧ .

(١٨) ابن طباطبا : عيار الشعر - تح : عبد العزيز بن ناصر المانع - الرياض - دار العلوم - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٢١٧ .

(١٩) السابق - ص ١٣ .

(٢٠) هناك مثال آخر فى الأسرار ص ٢٥٠ .

(٢١) على الرغم من دقة محقق الدلائل فإن عبارة عبد القاهر مضطربة ، وهو يتحدث عن الواحد من الحلى وهو غفل ساذج ، ثم وهو بديع ، ليقيس المعانى على الحلى ، فلعل صحة العبارة : أو أن يكون .

(٢٢) ابن منظور : لسان العرب - ط دار المعارف - ١ / ٢٣٠ .

(٢٣) الشريف الجرجانى : التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م - ص ٤٣ .

(٢٤) الخطيب القزوينى : التلخيص - نشر البرقوقى - بيروت - دار الكتاب العربى - ص ٣٤٧ .

(٢٥) ابن المعتز : البديع - ص ٥٨ .

(٢٦) ابن رشيق : العمدة - تح : محمد محيى الدين عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ١٩٧٢ - ١ / ٢٦٥ .

(٢٧) نجم الدين بن الأثير : جوهر الكنز - تح : محمد زغلول سلام - الإسكندرية - منشأة المعارف - ص ٢٣١ .

(٢٨) لمزيد من نماذج تعريف البديع يراجع : أحمد مطلوب : معجم مصطلحات البلاغة وتطورها - بغداد - المجمع العلمى العراقى - ١٩٨٣ م - ١ / ٣٧٨ - ٣٨٣ - وانظر مادة الإبداع ١ / ٣٣ - ٣٦ .

(٢٩) ابن منظور : لسان العرب - ١ / ١٥٢ .

(٣٠) عبد القاهر الجرجانى : المقتصد فى شرح الإيضاح لأبى على الفارسى - تح : كاظم البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ١ / ٦٨ .

(٣١) السابق - ١ / ٩٣ .

(٣٢) الجاحظ : الحيوان ـ تح : عبد السلام هارون ـ القاهرة ـ الحلبي ـ ط ١ ـ ١٩٣٨ م ـ ٤/ ٩٠ .

(٣٣) الباقلاني : إعجاز القرآن ـ تح : السيد أحمد صقر ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٥ ـ ١٩٨١ م ـ ص ١٦٩ . ولمزيد من التفصيلات عن النظم يراجع : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ـ ٣/ ٣٢١ ـ ٣٣٤ .

(٣٤) إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء ـ شرح : زكي مبارك ـ دار الكتب المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٣١ م ـ ص ٢٩ .

(٣٥) انظر نموذجاً آخر على تضايف التشبيه والقياس وترادفهما في الدلائل ص ٤٣٣ .

(٣٦) دي سوسير : علم اللغة العام ـ ت : يوئيل يوسف عزيز ـ بغداد ـ بيت الموصل ـ ١٩٨٨ م ـ ص ص ٨٦ ـ ٨٨ .

(٣٧) يقرر بعض الباحثين أن عبد القاهر يظل ينظر إلى عملية إيقاع الائتلاف بين المختلفات في التشبيه والتمثيل ، وأنه كان يرى فيها نوعاً من البهر ، أو مظهراً لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقي . وهذا صواب كله ، دقيق وبديع ، لكنه لا يتيح لنا أن ننقد عبد القاهر لأنه لا يخطر بباله أن التشبيه والاستعارة يمكنهما أن يوصلا للمتلقي حدساً جزئياً عن العالم يتآزر مع غيره من الحدوس في القصيدة فيفضي بالمتلقي إلى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله . فإذا راجعنا هذا النقد على رؤية العالم التي تصوغ خطاب عبد القاهر كما حددناها ، وجدنا أنه لا محل للنقد . يراجع في هذا الشأن : جابر عصفور : الصورة الفنية ـ ص ٢١٠ .

(٣٨) محمود الحسيني المرسي : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ م ـ ص ٢٩٦ .

(٣٩) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ـ القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ط ٤ ـ ١٩٨٤ م ـ ص ٦ .

(٤٠) إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ـ الأنجلو المصرية ـ ط ١ ـ ١٩٥٠ م ـ ص ٢٦٧ .

(٤١) محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ـ مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ـ المجلد الثاني ـ ص ٤٤ .

(٤٢) مصطفى سويف : دراسات نفسية في الفن ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ ـ ص ٩ .

(٤٣) مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٩ م ـ ص ١٥ ـ ١٦ .

(٤٤) يراجع في سيكولوجية الملكات : انتصار يونس : السلوك الإنساني ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٧٤ ـ ص ٨ ، روتر : علم النفس الإكلينيكي ـ ت : عطية محمود هنا ـ دار الشروق ـ ١٩٨٤ ـ ص ٩٦ ، حامد عبد القادر (وآخران) : في علم النفس ـ القاهرة ـ مطبعة المعرفة ـ ط ١ ـ ١٩٣٢ م ـ ١/ ٢٩ ـ ٣٠ ، طلعت منصور (وآخرون) : أسس علم النفس العام ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨١ م ـ ص ٣٣ .

(٤٥) يراجع في تقسيم القوى : محمد عاطف العراقي ـ دراسات في مذاهب فلاسفة المشرق ـ دار المعارف ـ ١٩٧٢ م ـ ص ص ٦٠ ـ ١٧٦ ، وانظر جابر عصفور : الصورة الفنية ص ص ٢٨ ـ ٣٣ .

(٤٦) Fryer, Henry Sparks, General Psychology, New York, Barnes and Noble, INC. 1954, p. 206.

(٤٧) الشريف الجرجاني : التعريفات ـ ص ٢٢٩ .

(٤٨) السابق ـ ص ١٧٨ .

(٤٩) يجب ألا نتصور الغريزة هنا مثلما هي مألوفة في خطابنا المعاصر . يقول عبد القاهر : « والأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم واللؤم » [الأسرار ص ٧٢] ، في حين تعني الغريزة في الخطاب المعاصر الدوافع الأولية كالجوع والجنس . وإنما يريد عبد القاهر بالغرائز الصفات الرواسخ في العقل ، وهذا هو الوجه في ارتباطها بالأخلاق .

(٥٠) ليس التأليف بين المتباعدات في الجنس ـ عند عبد القاهر ـ يحسن حتى يصيب شبها صحيحاً معقولاً ، « وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس » [الأسرار ص ١٣٠] . وعبارة عبد القاهر صريحة في أن كلمة الحدس من صميم خطابه ، مستعملة لديه ، فلسنا ندسها عليها إقحاماً من خارجه . وفي عبارته مقابلة ملموسة لافتة للنظر بين الإدراك من داخل (العقل) ، وآليته (الحدس) ، والإدراك من خارج (الحواس : العين والحس) .

(٥١) يقول عبد القاهر : « واعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ؛ فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة . . . ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ـ عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا ، « للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك » . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » [الدلائل ص ٥٠٨] . وهذا كلام شديد الوضوح في بيان وعي عبد القاهر بالطبيعة الرمزية لكلمة الصورة ، بوصفها حية في استعارات الخطاب النقدي القديم . ولعل هذا الوعي يؤكد تأكيداً لا مدخل للشك فيه ضرورة إجراء التحليل اللغوي للغة الناقد القديم ، والاحتفال باستعارات هذه اللغة ، بوصفها فاعلة في بناء الخطاب .

(٥٢) القرشي : جمهرة أشعار العرب ـ تح : علي محمد البجاوي ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ الفصل الرابع : في قول الجن الشعر على ألسنة الشعراء ـ ص ص ٤٧ ـ ٥٨ . وللتوسع يراجع : عبد الرازق حميدة : شياطين الشعراء ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٦م .

(٥٣) الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ـ تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٦٥ م ـ ص ٧٠ . وله تعليق متميز على بيت جرير هناك ، لا يخلو من نبرة تشكك وتعجب من القول بشياطين الشعراء .

(٥٤) الأصفهاني : الأغاني ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ٤/ ١٤٧ .

(٥٥) ذكر ذلك ياقوت الحموي في معجم البلدان ـ نشر الكتبي ـ ط ١ ـ مطبعة السعادة ـ ١٩٠٦ م ـ ٣/ ٧٥ ـ وذكر أن جرجان مدينة مشهورة عظيمة بين طبرستان وخراسان ، فيها نهر يجري ، يتسع للسفن ، ويرتفع منها من الإبريسم ، وثياب الإبريسم ، في نهرها ، ما يحمل إلى جميع الآفاق . ويظهر أنها مدينة صناعية ، يعيش فيها بورجوازية نشطة . ويعلل هذا الوصف احتفال عبد القاهر الضخم بالصناعة ، وإشارته إلى نسيج الإبريسم على نحو خاص [وردت في الدلائل ص ٣٦٢ ومواضع أخرى] .

(٥٦) جابر عصفور : الصورة الفنية ـ ص ٣٥١ ، تمام حسان : الأصول ـ ص ٣٠٨ ، نصر حامد أبو زيد : العلامات في التراث ـ ضمن : أنظمة العلامات . مدخل إلى السيميوطيقا ـ إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ـ القاهرة دار إلياس العصرية ـ ١٩٨٦ م ـ ص ١١٢ .

(٥٧) أسقط محقق الدلائل كلمة « أمل » الثانية في الطبعة السابقة على تحقيقه ، متصوراً أنها تفسد الجملة ، لأنه فهم الحشو بمعنى الفضل من الكلام الذي لا يعتمد عليه ، وصغار الناس وأراذلهم ، كما صرح في الهامش . وحقيقة اللفظ أنه مصطلح في تاريخ الكلام يشير إلى من أحلوا يحشون أحاديث الرسول بالإسرائيليات .

(٥٨) علي سامي النشار : نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ـ دار المعارف ـ ط ٤ ـ ١٩٦٦ م ـ ١/ ٦٣٠ .

إشكالية الإبداع الشعرى

بين التنظير اليونانى والتأصيل العربى والتفسير المعاصر

عبد الفتاح عثمان

(١)

مازالت قضية الإبداع الفنى من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضا وتعقيدا ، ذلك لأنها لم تحسم بعد ، على الرغم من تقدم الدراسات الفلسفية والنفسية ، وكثرة ماكتب فيها من بحوث ، ونشأ حولها من نظريات .

ويبدو أن السؤال القديم الجديد ، كيف يبدع الشاعر ؟ سيظل حيا متجددا مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يبحثون سر هذا الإبداع .

ويرجع غموض الإبداع الفنى إلى ارتباطه بمشكلة السلوك الفردى عند الإنسان ، وتوغله فى أعماق الشعور واللا شعور ، وانبثاقه عن قوى عدة داخل العالم النفسى للمبدع وخارجه ؛ وكلها مسائل ذات طبيعة غائمة لم تتضح فيها الرؤية ، ولم تقل فيها الكلمة الأخيرة بعد . «فالمسألة لاتزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة ؛ فهى تمس مشكلة من أعقد المشكلات السيكولوجية ، أولا ، وهى مشكلة السلوك الفردى ذات الجذور الفلسفية المتشعبة ، وتمس هذه المشكلة فى أعقد جوانب السلوك بوجه عام ، أعنى الإبداع»[1] .

يضاف إلى ذلك أن الاستخبارات الكثيرة التى قام بها علماء النفس لم تنجح فى الوصول إلى نتائج حاسمة فى هذا المجال ، وبقيت ماهية الإبداع أمرا ضبابيا لم يكشف عن نفسه بعد .

وقد بدأ التفكير فى قضية الإبداع الفنى مع بداية التأصيل لنظريات الفن بعامة والشعر بخاصة فى التراث اليونانى ، حيث كان لكل من أفلاطون وأرسطو رأى خاص فى ماهية الإبداع . فعلى حين كان أفلاطون ينظر إليه على أنه إلهام يهبط على الشاعر فى حالة من اللاوعى ، وأن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ماتمليه عليه الآلهة ، كان أرسطو ينظر إليه على أنه بناء فنى يتم فى حالة من الوعى الدائم ، والجهد الإرادى العاقل ؛ والشاعر فيه صانع يمتلك القدرة على الخلق والابتكار .

إن الشعراء عند أفلاطون يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك نحن السامعين أن هؤلاء لايستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر إلا عبر شاعرين بأنفسهم ، وأن الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم ، وأكبر دليل على ما أقول هو تونيخوس . . . الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه ، ويبدو لى أن الإله يبين بهذا الدليل مما لا يسمح لنا بالشك . إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ، ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة ؛ وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، ولإثبات ذلك تعمد الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى»[2] .

ومفهوم الإبداع الفنى يصدق عنده على العواطف الإنسانية العليا والفضيلة ؛ ففى أول خطابه الثانى من (فيدروس) ، وموضوع هذا الخطاب هو الحب ، يذكر على لسان سقراط أيضا أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة ، والشعراء فى حالة الإبداع وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين ، وهذا يتفق مع ما ذكره فى محاورة أخرى له عنوانها «مينون» ، وموضوعها البحث فى طبيعة الفضيلة وهل يمكن أن تلقن ؟ وهى تدور بين سقراط والأمير مينون ؛ ويتجه سقراط فيها إلى أن الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به فى عالم الأرواح ، قبل أن تهبط إلى هذه الأرض ، وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام ؛ وهى من نصيب الملهمين من الحكام والعرافين والكهنة

والشعراء ، ولا يمكن لهؤلاء أن يلقنوها غيرهم ، كما لايمكن للشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم»[٣] .

وقد رأى بعض الباحثين المعاصرين أن ربط الإلهام الشعرى بالآلهة دليل على استعظام أفلاطون لظاهرة الإبداع الفنى . يقول الدكتور عبد الحميد يونس «وهذا الارتباط بين الإلهام الشعرى والقوى الخارجية يرينا إلى أى حد استعظم اليونان ظاهرة الإبداع الفنى ورأوها تخرج عن حدود المقدرة العادية للإنسان ، وتغاير المعقول من القول والعمل ، فتمس الجنون حينا ، وتلابس الحكمة العليا أحيانا»[٤] .

كذلك رآه بعضهم سموًا بمكانة الشعر والشاعر معا ، ولكنى أرى أن فى القول بالإلهام مصدرا للإبداع الشعرى حطا من مكانة الشاعر ، وإزراء بقيمة الشعر ؛ ذلك أنه يجعل من الشاعر مجرد أداة ناقلة لما توحى به الآلهة ، وبذلك يتسم دوره بالسلبية ، كما أنه يجعل الشعر فيضا تلقائيا من ذات غائبة عن الوعى ، ومن ثم يفتقد عنصر القصد فى توظيفه لغاية سامية .

ورد مصدر الإبداع إلى قوى غيبية يتناغم مع نظرية أفلاطون فى المُثل ، تلك التى ترى أن العالم الحقيقى المثالى الثابت هو عالم الآلهة أو عالم المثل ، أما العالم الواقعى الذى نعيش فيه ، فهو مجرد ظلال باهتة ، وأشباح ماثلة للعالم الأول ، ومن ثم فإن الشاعر لايعدو أن يكون ظلا وشبحا ينطق بصوت العالم الحقيقى فى عالم الواقع .

وإذا كان الفيلسوف التجريدى أفلاطون ، يرى الإلهام مصدرا للشعر ، حيث تسلب فيه قوة الإبداع ، وتنتزع منه الإرادة الواعية الكاشفة ، فإن أرسطو التجريبى قد رد مصدر الشعر إلى الإنسان ، وأرجع إبداع الشعر فى نشأته الأولى إلى الغرائز الطبيعية فيه ، وذلك يظهر من قوله : «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى ؛ فالمحاكاة غريزة فى الإنسان منذ الطفولة ، كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة .. وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم ، بل أيضا لسائر الناس»[٥] .

فالشعر لم ينشأ عند الإنسان استجابة لقوى الآلهة أو السحرة أو الكهنة ، وإنما هو استجابة واعية لما طبع فى الإنسان من حب المحاكاة والنغم والتعليم .

وبهذا المفهوم يخضع إبداع الشعر للجهد الإرادى الواعى ، وتكون المحاكاة نوعا من المهارة الفنية التى يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن الواقع لا كما هو كائن ، بل كما ينبغى أن يكون . إن «لفظ التقليد (المحاكاة) عند أرسطو يعنى المهارة الفنية التى بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل فى النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالى بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان»[٦] .

ومن أجل هذا ينال الشكل الفنى عناية خاصة ، فيقوم الشعر على صنعة لها قواعدها وتقاليدها الفنية ، ويتم الإبداع بالوعى والاختيار الحر . «ويركز أرسطو فيما يتعلق بمهمة المحاكاة أو مهمة الشعر المأساوى على الناحية الشكلية أو ناحية البناء الفنى تركيزا شديدا ؛ فهدف الشعر عنده فنى ، وهو بناء شكل فنى ، أو قالب فنى لموضوع المحاكاة ؛ والشعر عنده صنعة فنية ، ويتألف العمل الشعرى من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة ، ويتجلى من الشاعر الأساس فى عملية الاختيار والتنظيم التى يكتسب بها الشكل تكامله العضوى ، والشاعر لديه يصنع الحبكة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صورة متكاملة محكمة لأفعال الناس»[٧] .

ودور الخيال عند أرسطو ولايعدو مجرد تقطير الأحداث الواقعية باستبعاد جميع نواحيها السخيفة ، ولكن هذا وحده كاف لأن يجعل الشعر الناتج عن هذا شيئا مخالفا تماما لتلك الصورة المنسوخة التى يرهبها أفلاطون وجعلها سببا للطعن فى الشعر .

وبناء على هذا تكون كلمة التقليد (المحاكاة) فى الشعر فى نظر أرسطو مطابقة لما ندعوه اليوم الصنعة أو المهارة الفنية»[٨].

وعلى هذا يكون الإبداع الشعرى عند أرسطو جهدا إراديا واعيا ، يستكشف آفاق التجربة الشعرية ، ويختار الشكل الفنى المناسب للتعبير عنها ، ويتأنق فى صناعة هذا الشكل ، معتمدا على الدربة والمهارة الفنية فى الصياغة اللغوية .

وقد انتقل هذا التنظير إلى الرومان ؛ فقد كان هوراس ومعه مدارس الإسكندرية الفلسفية يرون الإبداع الشعرى صنعة تعتمد على المهارة الفنية ، وقالوا : «بل الشعر فن له أسراره ومكنوناته ، فما يجدى الإلهام بغير الفن والمجهود ، بل إن بعضهم من شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحى فيه»[٩] .

والقول بأن الإبداع الشعرى صنعة كان أمرا معروفا عند المتقدمين من الرومان أيضا . «صحيح أن مبدأ الصقل وإتقان الصنعة لم يجد قبل هوراس والإسكندرية من يدافع عنه دفاعا منظما ، ولكنه كان معروفا للمتقدمين من الرومان إن لم يكن معروفا عن طريق أرسطو فمن طريق ديمتريس .. لكن إذا ضربنا صفحا عن هذه الخلافات الفرعية وجدنا أن هناك فكرة واحدة تشترك فيها جميع هذه المدارس (يعنى مدارس الإسكندرية من الرومان) وهى فكرة الصقل وإتقان الصناعة»[١٠] .

ويؤكد هذا المفهوم قول هوراس فى قصيدته «فن الشعر» : «يامن جرى فيكم دم بومبليوس ، ارْفُضُوا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالى بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قُصَّ قصًّا محكما ، أصبح شطر عظيم من الناس لايعتنى بقص أظافره أو قص لحيته ، ويلتمس الأماكن المتكتمة ، ويتحاشى الحمامات ، لا لشىء إلا لأن ديموقريط يعتقد أن النبوغ الفطرى أفضل من الفن المكتسب العظيم ، ويطرد من ساحة هليكون من صح عقله من الشعراء»[١١] .

ومعنى هذا أن هوراس كان يرى عملية الإبداع الشعرى صناعة واعية تتم عن جهد عقلى ، لا إلهاما ينم على صورة مختلة جنونية ؛ فقد كان يمقت أولئك الشعراء الذين لا يأتيهم الإلهام إلا على صورة مختلة جنونية ، سواء أظهر ذلك فى شعرهم أم فى مسلكهم ، ولهذا ثارت فى نفسه قوة المحافظة الشديدة ، لما أبصره من جنون

الإفراط فى النزعات الفردية ، فأخذ يقرر فى شدة بأن الشاعر كائن عاقل ، وأن الشعر فن معقول»[12] .

من هذا يتضح لنا أن الإبداع الشعرى عند الرومان كان صنعة فنية تقوم على الوعى ، والجهد الإرادى العاقل ، وأنهم يتفقون مع نظرية أرسطو ، على نحو يؤكد غلبة الاتجاه الأرسطى فى تفسير عملية الإبداع .

(٢)

وقد أخذت قضية الإبداع الشعرى مكانا فى التراث النقدى عند العرب ، وذلك لصلتها الوثيقة بتحديد مصدر الشعر ، أهو إلهام أم صنعة ، وما ينعكس نتيجة لهذا التحديد من فهم لطبيعة الشعر ، وتوضيح لكثير من قضاياه .

ويمكن القول بأن النقد العربى القديم قد شهد الموقف نفسه الذى وقفه نقاد اليونان ؛ فظهر عندهم مصطلح الإلهام ، وإرجاع مصدر الشعر إلى قوى غيبية كما كان الحال عند أفلاطون ، كما ظهر عندهم القول بالصنعة على النحو الذى عرف عند أرسطو ، لكن تفسيرهم للإلهام والصنعة كانت له طبيعة خاصة ، ترتبط بالرؤية العربية الإسلامية لإشكالية الإبداع الفنى ، وهو ما سنحاول إبرازه من خلال تصور النقاد العرب القدماء .

لقد تنبه هؤلاء النقاد ـ كغيرهم من الأمم ـ إلى أن لبعضهم قدرات لافتة للنظر على صياغة المعانى بطريقة ممتعة تهز النفس وتحركها ، بوقعها الموسيقى ، وصورها الفنية . وكان لابد من التساؤل عن مصدر هذه القدرات ، الذى يمد الشاعر بالصوره والأفكار ، ويجعله يفطن إلى العلاقات بين الأشياء ، ويرى بعين البصيرة أكثر مما يراه غيره .

وقد هدتهم فطرتهم البسيطة إلى تمثل المصدر فى قوة خارجية ، وجعوها إلى الشياطين .

وليس فى هذا التصور غرابة أو دهشة ؛ فقد سبقهم أفلاطون فى النظرة إلى الشعراء على أنهم مجرد نقلة لما تمليه عليهم الآلهة ، وبذلك سلب كل جهد إرادى واع يمكن أن يقوموا به ؛ فهم مسلوبو الإرادة ، فاقدو الوعى ، وفى حالة جذب وهيام ونشوة فى أثناء الإبداع .

وقد نقلت لنا كتب التراث النقدى أمثلة لبعض الشعراء الذين ذكروا شياطينهم وأطلقوا عليها أسماء محددة ، بل وافتخارهم بأنواع هؤلاء الشياطين الذين يمدونهم بالصور والمعانى .

يقول أبو هلال العسكرى : «وكان كثير من شعرائهم يدعى أن له شيطانا يمده الشعر ، منهم الفرزدق ؛ كان يكنى شيطانه أبا البنين . ويقول أبو النجم :

وجدت كل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطانى ذكر[13]

وروى الجاحظ أن بعض الشعراء قال لرجل : أنا أقول كل ساعة قصيدة ، وأنت تقرضها فى كل شهر فلم ذلك ؟ فكان جوابه : لأنى لا أقبل من شيطانى مثل الذى تقبله من شيطانك .[14]

وعند شعراء الجاهلية نجد أبياتا تتحدث عن شياطينهم . فالأعشى يصف لحظة الوحى ، وحضور الإبداع ، ويعزوهما إلى شيطانه «مسحل» فيقول :

وما كنت ذا قول ولكن حسبتنى
إذا مسحل يسدى لى القول أفرق
شريكان فيما بيننا من هوادة
صفيان : إنسى وجن موفق
يقول فلا أعيا بقول يقوله
كفانى لاعَىٌّ ولا هو أخرق[15]

وكان الشاعر عمرو بن قطن يهجو الأعشى ، ويزعم أن جنية تسمى «جهنام» هى التى ترفده بالشعر ، على نحو جعل الأعشى يرد عليه مستعينا بشيطانه مسحل فى قوله :

دعوت خليلى مسحلا ودعوا له
جهنام جدعا للهجين المكمم[16]

أما حسان بن ثابت ، فقد كان فى جاهليته يجعل نتاج شعره قسمة بينه وبين شيطانه من «بنى الشيصبان» ـ إحدى قبائل الجن ـ فيقول :

إذا ماترعرع فينا الغلام
فما إن يقال له : من هوه
إذا لم يسد قبل شد الإزار
فذلك فينا الذى لا هوه
ولى صاحب من بنى الشيصبان
فطورا أقول وطورا هوه[17]

وإرجاع مصدر الشعر إلى قوى غيبية خارجية لايعنى أن النقاد العرب القدماء قد فهموا أن الإبداع الشعرى إلهام يشرق على النفس فجأة كما تشرق الشمس دون جهد وفكر ووعى ، وأن الشاعر يصدر عن عفوية وتلقائية لايحتاج معهما إلى تعلم وإرادة وثقافة ودربة ، وإنما يراد به أن الخواطر الشعرية تلمع فجأة بعد فترة من الكمون حين تستثار بعوامل نفسية ، وأن انبثاق الشعر إنما هو نضج يبزغ من طبع مصقول بالثقافة المناسبة ، والخبرة اللازمة ، ويتم فى حضور العقل وبجهد إرادى واع . ومن ثم فإن رد الشعر إلى قوى غيبية متمثلة فى الشيطان يدل على الوعى بخطر الصناعة الشعرية ، وعظمة مصدرها ، وامتياز الشاعر على أقرانه بصفات

خاصة تؤهله للتعبير الشعرى المميز ؛ وبذلك يختلف مفهوم الإلهام عند العرب عنه عند أفلاطون.

ويمكن القول بأن مصطلح «الإلهام» قد ورد فى التراث النقدى لأول مرة عند الجاحظ ؛ ففى كتابه البيان والتبيين نجده يرى أن الشعر الجيد ما كان وليد البديهة والارتجال وكأنه إلهام ، وعكس الإلهام عنده هو الصنعة والتكلف . يقول الجاحظ : «وكل شىء للعرب إنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ، وليست معاناة أو مكابدة ، ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام أو إلى رجز يوم الخصام فتأتيه المعانى إرسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا»(١٨) .

وفى النظرة المتسرعة يمكن أن نحكم ــ بناء على النص ــ بأن الجاحظ يقف إلى جانب الإلهام ، ويرى الشعر انبعاثا عفويا تلقائيا يتم بغير جهد إرادى ؛ ولكن المتأمل لكتاباته يرى أنه فى مواضع أخرى ينقل أقوالا تشيد بقيمة التجويد الفنى ، وتعلى من قدر الروية والأناة ؛ فهو ينقل أبيات سويد بن كراع العكلى التى يتحدث فيها عن معاناته فى إبداع الشعر ، والتى يقول فيها :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعد ما
يكون سحيرا أو بُعيد فأهجعا
عواصى إلا ما جعلت أمامها
عصا مربد تغشى نحورا وأذرعا

ويعلق عليها قائلا : «ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة إلى الزيادة فى الدليل على ماقلنا ؛ ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك»(١٩)ثم إنه ينقل مايفيد الإشادة بالتجويد الفنى : «وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة عيون المعانى»(٢٠).

ومعنى هذا أن الإلهام لا ينبغى أن يفهم على أنه نوع من الفيض التلقائى ، أو الوحى الغيبى ، وإنما هو نضج فنى يبزغ من داخل العالم النفسى للشاعر بعد فترة من الكمون ، والتحصيل الثقافى ، والتأمل الواعى ، والإثارة النفسية ، وليس إشراقا يسطع على النفس فجأة .

ويبدو أن حديث الجاحظ عن الإلهام بمعنى البديهة والارتجال كان يقصد به الإشادة بالعقل العربى لا التنظير للشعر ؛ فالهدف من ورائه قومى لافنى ؛ ذلك لأن الصراع بين العرب والشعوبيين كان قد أطل برأسه ، وبرز إلى السطح فى القرن الثالث الهجرى ، وأخذ كل فريق يتعصب لجنسه ، ويفاخر به فى مجال الفكر ، فاندفع الجاحظ تحت ضغط الشعور بالانتماء العربى والإخلاص له إلى تأكيد تفوق الجنس العربى وقدرته الفطرية على البديهة والارتجال فى مجال الفكر والفن .

وعلى كل حال فقد اختفى القول بالإلهام مصدرا للإبداع الشعرى ، وأن الشاعر يوحى إليه ، لأنه اصطدم بأسباب عقائدية ؛ منها أنه يسوى بين النبى والشاعر فى تلقى الوحى من قوى غيبية ، حيث لم يفرق المسلمون بين الوحى الفنى الذى يهبط على الشعراء ، والوحى الذى ينزل على الأنبياء ، وهو ما أشار إليه أحد الباحثين المعاصرين فى التراث النقدى (هو جرونيباوم) حيث يقول : «فلما جاء الإسلام اقتضى الوضع الجديد أن يميز الناس بين الوحى الذى يختص به النبى ، والإلهام الذى يتصل بالشعر ؛ وهذا حال دون رفع الشعر إلى مستوى الإلهام الصادر عن قوة لا إنسانية ، مثلما كان أفلاطون عند الإغريق يرى فى الشاعر ترجمانا عن الوحى الإلهى ، وأنه له استقلاله الذاتى عن ذلك الوحى»(٢١) .

وقد أدى اختفاء القول بالإلهام إلى ظهور مصطلح الصنعة قرينا لعملية الإبداع ، وأخذ القول بأن الشعر صنعة يعظم ويزداد ويؤثر فى كل المباحث المتصلة بالنظرية الشعرية ، وذلك عند واحد من النقاد القدماء الذين قرنوا بين الشعر والصناعة من ناحية المادة والصورة ، وكيفية الإبداع ، والتشكيل الفنى ، حتى تحولت إلى عناوين للكتب ذاتها فظهر كتاب «الصناعتين» ، و«العمدة فى صناعة الشعر ونقده» .

(٣)

ولكن صنعة الشعر وإبداعه لها سماتها الخاصة التى تختلف عن الصناعات العملية الأخرى بوصفها نتاجا للفكر والشعور معا ، وتزاوجا بين الموهبة الفطرية والثقافة المكتسبة فى آن واحد . لذلك اهتم بها النقاد وعالجوها من جوانبها المختلفة ؛ فقد تحدثوا عن الدوافع التى تدفع الشاعر إلى الإبداع ، وتأثيرها النفسى فى جودة الشعر ورداءته ، وتفاوتها فى قدرتها على تحريك الشاعر ودفعه إلى التعبير .

كذلك تحدثوا عن أثر البيئة وأشجارها ومناظرها فى تهيئة الجو المناسب للإبداع ، وبينوا أهمية اختيار الوقت والمكان المناسبين للحظة الإبداع الفنى ، ووصفوا الشعراء لحظات ميلاد العمل الفنى ، والمعاناة التى يعانونها نفسيا وذهنيا بما يكشف عن صعوبة الخلق الشعرى ، وكيف أنه يستنفر كل الطاقات الشعورية والإدراكية والنفسية ، وتحتشد له جميع قوى الإنسان المبدعة ، بل إنهم حددوا بوضوح الخطوات التى يتبعها الشاعر فى إبداع القصيدة .

إن دراسة هذه الجوانب تكشف عن رؤية متماسكة لطبيعة الإبداع الشعرى فى التراث النقدى ، كما تفصح عن النظرة الثاقبة إلى صناعة الشعر وتمايزها عن غيرها من الصناعات ؛ فهى تتم استجابة لعوامل نفسية داخلية ، وتؤثر فيها طبيعة الزمان والمكان ، وتتطلب حشدا للطاقات المبدعة فى الإنسان ، ومن ثم فليس كل إنسان قادرا على هذه الصناعة ، لأنها لا تكتسب بالتعلم والممارسة وحدها ، بل لابد فيها من توافر اللياقة النفسية التى يهيؤها المكان المناسب ، والزمان المناسب ، والدافع المناسب . فإذا أضفنا إلى كل

هذه العوامل السابقة وجود الطبع المصقول بالثقافة والذكاء ، وضحت لنا ماهية الإبداع الشعرى .

لقد أدرك النقاد العرب أن الشعر لا ينبعث من فراغ ولا يصدر عن تجريد ، وإنما يصدر عن نفس جياشة بشتى المشاعر ، تعانى من القلق ، وتتخذ موقفا معينا من الحياة يعبر عن رؤيتها الخاصة ، وما تحس به من آلام وآمال ، ونوازع وتطلعات .

وبناء على هذا الإدراك فإن نبع الشعر لا يفيض فجأة ، وإنما لابد من بواعث تثيره وتحركه ، وتجعله يتدفق بالعطاء ، ويسخو بآيات الفن .

وقد حدد ابن قتيبة هذه البواعث حين قال : «وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب»[٢٢] .

وهذه الدواعى التى حددها ابن قتيبة تتمثل فى مقتضيات خارجية ، كالطمع الذى يدعو الشاعر إلى المديح ، أو الغضب الذى يدفعه إلى الهجاء ، ومقتضيات داخلية ، كالشوق الذى يعبر فيه الشاعر عن عواطفه تجاه من يحب ، والشراب الذى يؤثر بخلق جو من السعادة الوهمية فينتشى الشاعر ويصف شعوره السعيد .

أما الطرب فهو نوع من المتعة الفنية التى يحسها الشاعر وينفعل بها ؛ وقد تتحقق من سماع صوت جميل ، أو موسيقى شجية ، أو رؤية منظر طبيعى خلاب . وهذه الأشياء قد تؤثر فى نفس الشاعر المرهفة فتثيره للإبداع ، غير أن الإبداع لايكون عملا مباشرا هو بمثابة رد فعل لهذه الانفعالات ؛ وإنما يبدأ الشاعر إبداعه بعد أن تهدأ عواطفه وتستقر .

وينبغى ألا نفهم أن المقتضيات الخارجية التى تدفع الشاعر إلى المدح أو الهجاء منفصلة عن مشاعره الذاتية ، بل إنها تتحول فى وجدانه إلى مقتضيات داخلية ؛ وهذا هو معنى التجربة الفنية للشعر .

وقد وضح حازم القرطاجنى فى القرن السادس الهجرى طبيعة هذه البواعث ، وأنها بمثابة تأثرات وانفعالات نفسية تستثار نتيجة لأمور تعرض للشاعر ، قد تكون سارة فتنبسط لها النفس ، وقد تكون كئيبة فتنقبض لها ، كذلك قد تسعد النفس بالاستغراب والتعجب الذى يحدث نتيجة لحدوث تآلف وتوازن بين الأشياء ، وقد تنقبض للتحول من مآل سار إلى مآل غير سار ، وقد تكون النفس بين حين وآخر تتعرض للأقوال الشاجية التى تؤثر فيها وتهزها لكونها ترتاح لها من جهة ، وتكترث لها من جهة أخرى[٢٣] .

ومعنى هذا أن الشعر ينبعث من نفس الشاعر نتيجة للانفعالات النفسية المثارة ، سواء كانت هذه الانفعالات مما يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء والاستغراب ، أو يقبضها بالكآبة والخوف ، والتحول من السعادة إلى الشقاء .

والدواعى النفسية التى تحرك عملية الإبداع ليست كلها فى مستوى واحد ، بل بعضها أقدر على تحريك الشاعر وإيقاظ مشاعره من بعض ؛ فقد قال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخريمى : «مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد ـ يعنى كاتب البرامكة ـ أشعر من مراثيك وأجود . فقال :

كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد» .

وقد عقب ابن قتيبة على هذا الحوار بقوله : «وهذه عندى قصة الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب ؛ فإنه كان يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى ؛ وشعره فى بنى أمية أجود منه فى الطالبيين ؛ ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة»[٢٤] .

إن هذه العبارة الأخيرة لابن قتيبة تشير إلى حقيقة مهمة هى أن صدق العاطفة لايعنى بالضرورة إبداع شعر جيد ، وكذبها لايعنى بالضرورة إبداع شعر ردىء . وبعبارة أخرى ، فإن الشعر الجيد ليس هو الذى يتولد عن تجربة واقعية ، بل تكون التجربة المتخيلة أكثر فنية وإمتاعا ؛ فالكميت لايصدر فى مدحه للأمويين عن عاطفة صادقة ، لأنه يكرههم ، ومع ذلك فإن شعره فيهم أقوى من شعره فى الطالبيين الذين يحبهم ويتشيع لهم ، وهذا يعنى أن التجربة الفنية شىء مختلف عن التجربة الواقعية ؛ فالعبرة إنما هى فى الحافز الذى يدفع الشاعر إلى تقمص المشاعر وتمثلها وإبداعها .

وقد وضح القرطاجنى تفاوت البواعث فى تحريك انفعالات الشاعر للإبداع ، وأهمها الأمور التى لها اتصال بوجدانه ، والتصاق بمشاعره الخاصة ، كالوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة[٢٥] .

ويرى النقاد القدماء أن هناك تجانسا بين كل غرض من أغراض الشعر ، والعامل النفسى الذى يثيره . يقول دعبل بن على الخزاعى : «من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء»[٢٦] .

وهذا القول يدفعنا إلى مناقشة قضية على جانب من الأهمية ، تتمثل فى الصلة بين الانفعال النفسى الذى يحرك الشاعر والعمل الفنى الذى يبدعه ؛ فهل العمل الفنى يمثل انعكاسا لنوع الانفعال الذى أثاره ؟

إن الذى نذهب إليه أن العمل الفنى ليس بالضرورة مطابقا للانفعالات النفسية ؛ لأن دور هذه الانفعالات ينتهى حين يبدأ الشاعر صياغته اللغوية ، ويكون فى حالة بناء فنى لها ، ولا شك أن البناء الفنى للشاعر يختلف عن المشاعر ذاتها ؛ فالشعر ليس تعبيرا حرفيا عن الأحاسيس الشخصية ، أو العواطف الذاتية ؛ فالأحاسيس الشخصية والعواطف الذاتية لا قيمة لها فى الفن الحقيقى الذى يعبر عن العاطفة الإنسانية العامة ، حيث تمتد رؤيته إلى الأفق الإنسانى الرحب ، وتتجه إشارته إلى الأفكار التى تتولد عن العلاقات بين الأشياء والإدراك الموضوعى للمعانى . ويدعم هذه النظرة أن الشاعر لا يبدع شعره فى حميا العاطفة ، وتوهج

الإحساس ، ولكن بعد أن تهدأ المشاعر ، وتترسب فى الأعماق لتستعاد فى حالة من السكينة والتأمل .

غير أن هذا التفسير للصلة بين الانفعالات النفسية والإبداع الفنى ينبغى ألا يقلل من أهمية اتجاه القدماء نحو تفسير الإبداع على أسس نفسية ؛ ذلك لأنه اقتراب من عالم الشاعر المتميز وذاته المتفردة ، على نحو يوحى بأن صناعة الشعر أو إبداعه لها طابعها الخاص من حيث ارتباطها بمشاعر الإنسان الحية ، أو لنقل - بتعبير آخر - رؤية العالم الخارجى من خلال العالم الذاتى للشاعر .

ولعل فى قول أحد القدماء بأن الشعر جَيْشان الصدر أبلغ تعبير عن حقيقة صناعة الشعر ، وأنها تنبع من داخل الإنسان قبل أن تكون توجيهها من خارجه ؛ فقد سئل أحد البلغاء : «ما هذه البلاغة التى فيكم ؟ فكان جوابه شىء تجيش به صدورنا على ألسنتنا»[٢٧] .

وهذا القول يعنى أن الشعر فن إنسانى ينبثق من قلب الإنسان بعد أن ينفعل به ويتأمله ، ويعايشه ، وينضج فى داخله .

وإذا كان للعوامل النفسية كل هذا التأثير فى تدفق روافد الشعر ، فإن اختيار الوقت المناسب للإبداع يؤثر أيضا فى قدرة الشاعر على الإمساك بالمعانى المتفلتة . ومن ثم فينبغى على الشاعر أن يختار الوقت المناسب لعملية الإبداع ، فلا يكره نفسه على العمل فى وقت يكون فيه مرهقا ، أو مشغولا ، أو مغموما . يقول بشر بن المعتمر فى صحيفته : «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك»[٢٨] .

ومثل هذا القول نجده فى وصية أبى تمام للبحترى : «يا أبا عبادة ، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم ، صفر من الغموم ، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شىء أو حفظه فى وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم»[٢٩] .

وقد وضح ابن قتيبة الأوقات التى يكون فيها الشاعر أكثر تهيؤا للإبداع ، وأقوى استعدادا للحظات الميلاد الفنى ، وذلك حين قال : «وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه ، ويسمح فيها أبيُّه ؛ منها أول الليل قبل تغشى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير ، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر»[٣٠] .

ونلاحظ أن هذه الأوقات هى التى يكون فيها الإنسان مستجمعا لقواه الشعورية والإدراكية ، بحيث يكون قادرا على حشدها وتوجيهها لصناعة الشعر . على أن هذا القول لايمثل قاعدة عامة يأخذ بها كل مبدع للفن ؛ لأن هناك من يمتلكون قدرة هائلة على التركيز والتأمل فى أوقات الليل المتأخرة ، وبين الضجيج والزحام ؛ فلكل فنان له طريقته الخاصة فى التأمل ، ووقته المناسب فى الإبداع ، بل لنقل : إن عملية الإبداع ذاتها قد تتمرد على الوقت ، وتخرج على الانضباط الصارم ، لأنها نشاط إنسانى يأبى الخضوع للقوالب الجامدة ، والقيود الثابتة ، ولكن يبقى للقدماء فطنتهم فى مراعاة الزمن الذى يرتبط ارتباطاً وثيقا بالأحوال النفسية للمبدع .

وليس الزمن وحده الذى يشكل قيمة فى إبداع الشعر ، بل إن المكان المناسب له القيمة نفسها فى تنشيط خيال الشاعر ، واستنفار ملكاته المبدعة ، يقول الأصمعى : «ما استدعى شارد الشعر بمثل الماء الجارى ، والشرف العالى ، والمكان الخضر الخالى»[٣١] .

فالماء والخضرة والروابى الطيبة الهواء هى فى نظر النقاد العرب أماكن طبيعية من شأنها تفجير طاقات الإبداع ، ومنح الشاعر إحساسا بالجمال يحقق له الراحة النفسية اللازمة لاحتشاد ملكاته .

وقد أضاف ابن خلدون عنصرا جماليا آخر ، تمثل فى منظر الأزهار التى تعمل عملها الساحر فى وجدان الشاعر ، حيث يقول : «ثم لابد له (أى الشاعر) من الخلوة ، واستجادة المكان المنظور من المياه والأزهار» .

ولا يكتفى ابن خلدون بالمرأى الحسن ، بل يرى أن المسموع الحسن الذى يتجلى فى الأصوات الجميلة المنبعثة من صوت الطيور ، وخرير الماء ، وحفيف الأوراق ، وهمسات الأزهار ، تثير قريحة الشاعر ، وتنشط ملاذ سروره «وكذا المسمع لاستنارة القريحة ، وتنشيطها بملاذ السرور ، ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمال ونشاط ، فذلك أجمع له ، وأنشط للقريحة»[٣٢] .

إن الحرص على اللياقة النفسية ، واعتدال مزاج الشاعر ، وتوفير وسائل الإمتاع البصرى والسمعى ، أمر مطلوب لعملية الإبداع الفنى ، ولهذا الارتباط الوثيق بين الإبداع والحالات النفسية قد تمر على الشاعر أوقات عصيبة يتوقف فيها عن الإبداع . «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريِّضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات ، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم»[٣٣] .

والإبداع الفنى - عند النقاد العرب القدماء - ليس عملا سهلا فى مقدور كل فرد أن يقوم به ، وإنما هو عمل معقد مركب من أمور متعددة ، لايقدر عليه غير الموهوبين من البشر ، الذين تمرسوا بصناعة الشعر ، وفهموا تقاليده وأسراره . لذلك يروى ابن رشيق عن بعض النقاد قولهم «عمل الشعر على الحاذق أشد من نقل الصخر» ، وقولهم : «إن الشعر كالبحر ، أهون مايكون على الجاهل ، أهول مايكون على العالم ، وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته»[٣٤] .

وهناك الروايات التى تصف الشعراء فى لحظات الإبداع ، وتكشف عن مدى المعاناة والجهد الذى يبذل فى سبيل إخراج العمل الفنى إلى الوجود . إنه صراع مرير بين الشاعر والمعنى الذى يقبض عليه بخياله الوثاب ، وبين المعنى واللفظة الشعرية المناسبة .

لقد وصف الرواة حالات الشعراء ، ومنهم جرير والفرزدق وأبو تمام ، فى لحظات الإبداع الشعرى . ومع التحفظ على صحة هذه الروايات ، فإنها تكشف عن الرؤية النظرية لطبيعة هذا العمل الشاق ؛ فقد قالوا «كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا يشعل سراجه ، ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع

وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه . ويحكى أنه صنع ذلك فى قصيدته التى أخرس بها بنى نمير . ورووا أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته وطاف خاليا منفردا وحده فى شعاب الجبال ، ويطوف الأودية والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قياده »[٣٥] .

ورووا عن أبى تمام قصة يبدو عليها الاختلاق ، لتوضيح مدى مايعانيه الشاعر لحظة الميلاد الفنى .

ومعنى هذا أن إبداع الشعر جهد وصنعة،يستلزم حشد الطاقات الشعورية ، والإدراكية ، والتخيلية .

(٤)

ومن النقاد العرب الذين أولوا قضية الإبداع الشعرى اهتماما خاصا اثنان : أولهما من نقاد القرن الرابع الهجرى ، يستقى مصادره من منابع عربية خالصة،هو ابن طباطبا العلوى ؛ وثانيهما من نقاد القرن السادس ، يسترفد مادته من منابع يونانية ، هو حازم القرطاجنى .

لقد تسلطت النزعة التعليمية على ابن طباطبا ، وهو يقنن للشعراء طريقة نظمهم للشعر ، فوضع لهم بناء القصيدة ، التى تتم على مراحل منفصلة ، كل مرحلة مستقلة عن الأخرى على نحو يدل على أن تأثره بمفهوم الصنعة العملية قد ألقى ظله على فهمه لإبداع القصيدة برمته .

يقول ابن طباطبا : «فإذا أراد بناء قصيدة فخص المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه ، أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت مابينه وبين ماقبله ؛ فإن كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل كل لفظة مستكرهة بسهلة نقية .

وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضادا للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله»[٣٦] .

إن قراءة النص تشعرنا أننا أمام معلّم يأخذ بيد الشاعر المبتدىء ليلقنه أصول صنعته ، وكيف يصنعها خطوة خطوة ، فيستحضر المعانى فى الفكر نثرا ، ثم يستحضر الألفاظ ، ويعد الوزن والقافية ، ثم تبدأ المرحلة الثانية بإبداع البيت الذى يعبر عن المعنى دون ترتيب وتنسيق ، بل كيفما اتفق . وحين تتم هذه المرحلة ، ويقول الشاعر كل ما عنده فى أبيات متفرقة ، تبدأ المرحلة الثالثة ؛ مرحلة التوفيق بين الأبيات بحيث تكون نظاما متسقا ، فيجتمع كل ماتشتت منها فى سلك جامع .

ثم تبدأ المرحلة الرابعة بتنقيح الشعر وتثقيفه ، فيبدل الشاعر الألفاظ والأبيات بما يبرز حذقه ومهارته الحرفية ، كالنساج والنقاش وناظم الجوهر .

أما حازم القرطاجنى فقد فصل القول فى الإبداع الشعرى ، ووضح العوامل التى تساعد فى تنشيطه ، والمراحل المتعاقبة التى يتم بها . ويبدو أنه استوعب كل ماقيل ، واستطاع أن يقدم نظرية متماسكة لكيفية الإبداع .

إن الإبداع عنده وليد حركات النفس ، أى وليد الانفعالات النفسية التى تصور النفوس بين بسط وقبض . وهذه الانفعالات تتنوع عنده إلى بسائط ومركبات ، تتضمن الارتياح للأمر السار ، والارتماض للأمر الحزين ، وماتركب منهما ، وهى الطرق الشاجية التى يقع تحتها كثير من المشاعر،كالاستغراب ، والاعتبار ، والغضب ، والنزوع ، والرجاء .

وفى رأى القرطاجنى أن إبداع الشعر لابد له من مهيآت تتصل بالبيئة الخارجية ، وقوى تتصل بالمسلكات الإنسانية ؛ فهو عملية مركبة متجانسة ، تحتاج إلى حشد كثير من العوامل الداخلية والخارجية . وتتمثل العوامل الداخلية فى مجموعة قوى النفس ؛ وهى الحافظة التى تحفظ الصور والمعانى ؛ والمائزة التى تتولى عملية التمييز بين الأساليب والتصورات ، وتنتقى منها مايلائم الموضوع ؛ والصانعة التى تتولى عملية الترتيب والتنسيق والتأليف بين عناصر الصناعة من لفظ ومعنى .

ويفصل القرطاجنى عمل هذه القوى فى معلم دال على طرق العلم بقواعد الصناعة النظمية التى تقوم عليها مبانى النظم ؛ وهى قوى عشر ، أفاض فى بيان عملها ، وذكر المراحل المتعاقبة التى تقوم بها فى الإبداع الشعرى[٣٧] .

وفهم عملية الإبداع على هذا النحو المنطقى الصارم يطّرد مع فهم هذا الناقد الكبير لقوى النفس ، كما يلتقى مع فكر ابن سينا الذى يرى النفس تحفل بقوى عدة ، تؤثر فى الخلق الفنى ؛ منها القوى الحافظة ، أو المتذكرة ، وهى التى تحفظ المعانى ؛ وتسمى الحافظة لصيانتها مافيها ، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته ؛ والتصويرية تستعيد إياه إذا فقد ؛ وهى لا تقوم بدور إيجابى فى تشكيل المعانى وتمييز الأساليب ، ولكن فى استحضار الخيالات والأساليب ؛ وانتقاء مايصلح للموضوع هو من اختصاص القوى المتخيلة ، التى تمثل القوى المائزة عند القرطاجنى .

إن هذا التحديد المنطقى للإبداع الفنى ، وهذا المستوى من التقسيم والتفريع والتشقيق ، سواء كان ذلك عند ابن طباطبا العلوى أو عند حازم القرطاجنى ، يفقد الإبداع الشعرى طابعه الكلى المتميز ؛ لأنه لا يتم على مراحل لكل مرحلة غايتها المحددة ، ولا يتسلسل على هذا النحو ، بل يتم فى وعى الشاعر بتعاون كل

القوى الشعورية والإدراكية فى وقت واحد ، وتلك طبيعة الخيال الشعرى .

«إنه يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مسيطر فى مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة منفصلة. وكما يقول «هيوم» ، فإن العقل القوى الخيال يقبض على الأفكار المهمة للقصيدة أو اللوحة ، ويوحد مابينها فى وقت واحد . وهو إذ يعمل فى فكرة واحدة ، يعمل فى الوقت نفسه فى باقى الأفكار ، ويعدّلها تبعا لعلاقتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها ببعض .

وعمله على هذا النحو أشبه مايكون بحركة الثعبان التى تسرى فى جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدى أفعالها الحرة فى شكل التواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات مضادة»[٣٨] .

(٥)

واهتمام النقاد العرب القدماء بتأصيل قضية الإبداع الشعرى على هذا المستوى من الشمول والتنوع يدل على وعى نظرى ناضج ، وتصور متماسك لهذه القضية الغامضة ، التى لم تحسم بعد حتى عصرنا الحديث ، على الرغم من أنها عولجت بتوسع وإفاضة فى كتابات النقاد وعلماء النفس المعاصرين ، الذين حاولوا تقديم تفسيرات تضىء جوانبها الضبابية . وحتى نعرف قدر نقادنا القدماء ، ومدى إسهامهم فى تأصيل النظرية النقدية فيما يتصل بإشكالية الإبداع الشعرى ، نقوم بتوضيح وجهة نظر أصحاب المذاهب النقدية الحديثة فى هذا الجانب الحيوى من جوانب النظرية الشعرية .

إن أصحاب المذهب الكلاسىّ يرون أن الفن جهد إرادى عاقل ، يستلزم مهارة فنية عالية ، ومعاناة مستمرة فى تشكيله على نحو ما . وأتباع المذهب الرومانسى يقولون بأن العملية الشعرية تتم فى حضور العقل ، وتستلزم حشد الطاقات الذهنية والنفسية والتعبيرية . فحين نقرأ قول وردزورث : «إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائى للمشاعر القوية» ، يجب ألا نخدع ونتوهم أن الشعر عنده فيض طبيعى للمشاعر ، يتم فى عفوية وتلقائية ؛ لأنه يضيف فى موضع آخر قوله : «ولقد قلت : إن الشعر انسياب تلقائى للمشاعر القوية ؛ إنه يصدر عن العواطف التى تستعاد فى حالة سكينة ، وهناك يتم نوع من التأمل فى هذه المشاعر ، تختفى فيه تلك السكينة بالتدريج ، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التى كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه ، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل . فى مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة ، وفى حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية»[٣٩] .

والموضوعيون يعلقون أهمية كبرى على بناء القالب الشعرى ، ويرون فى الشعر ذهنا وصنعة وجهدا أشبه بالجهد الذى يتم فى عالم المعابر .

وهذه النظرة ذاتها نجدها عند الرمزيين ؛ فهم لايقولون بتعطيل الوعى فى أثناء الإبداع الفنى . يقول الدكتور محمد فتوح أحمد ، أحد الباحثين فى المذهب الرمزىّ : «على أننا نعتقد أن الفكر — وهو وليد الوعى — لايضاد الفن الشعرى ، على شريطة أن يستطيع تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة ولا تقررها تقريرا برهانيا جامدا . ثم إن تعطيل الوعى هو فى حد ذاته عمل إرادى يحتاج إلى كثير من الرياضة والدربة والمكابدة ، كما أن كل عمل فنى بحاجة إلى قدر من الوعى والتخطيط والإدراك الكلى ، على الأقل فى مرحلته الأولى ، حين يكون مايزال فكرة غائمة أو شعورا مبهما يحاول التكوين والانبثاق ، وإلا كان الفن إفرازا تلقائيا لا جهد فيه ولا إبداع ، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص الرمزيين على تعطيل الوعى»[٤٠] .

(٦)

وإذا تركنا مجال النقد الأدبى إلى مجال الدراسات النفسية وجدنا اتجاهات كثيرة فى فهم طبيعة الإبداع الفنى بعامة والشعر بخاصة . ولا نريد التوغل فى هذه الدراسات وشرح نظرية التسامى عند فرويد ، والإسقاط عند يونج ، والحدس عند برجسون ، وإنما يكفينا فى بيان ما نهدف إليه أن نتحدث عن اتجاهين أصليين فى تفسير عملية الإبداع : أحدهما يقول : «بالتلقائية» ،والثانى يقول «بالإرادية» .

والقائلون بالتلقائية يرون الشعر فيض إلهام ، ويعرفونه بأنه «صدمة كالانفعال ، أو إشراق الذهن وتنبهه ، الذى ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة . فهو — فى نظرهم — انبثاق عفوى تلقائى غير متوقع ، يأتى بعيدا عن حكم الإرادة ، وسيطرة العقل . ووجهة النظر هذه تعد امتدادا ناميا للاتجاه الأفلاطونى ، الذى يرى فى الشعراء مجرد نقلة لما تمليه عليهم الآلهة ، وأنهم يتلقون الوحى ، وينطقون بما جاء به فى عفوية وتلقائية ، أى عن إلهام يخلو من عنصر الإرادة والفكر .

أما القائلون بالإرادية فإنهم يرون الإبداع الشعرى عملية إرادية عاقلة ، وجهدا صناعيًا موجها . وقد غالى بعض زعماء هذا الاتجاه ، فتصوروا الإبداع موجها من ألفه إلى يائه ، وأن الشاعر يتصور موضوعه ، ويخطط لتنفيذه ، ويقرر من البداية ما سيفعله[٤١] .

(٧)

إن من يتأمل فى وجهات النظر التى أسلفنا القول فيها ، سواء أكان ذلك بالنسبة إلى النقاد أم علماء النفس ، ويقارن بينها وبين

طبيعة الإدراك العربي لإشكالية الإبداع الشعري، يتضح له مدى أصالة هذه النظرة ونفاذها؛ فهي وسط بين القائلين بالإلهام والقائلين بالإرادة؛ لأنها ترى الإبداع الشعري مرتبطا بالطبع والإطار الثقافي، كما أنه يتم بالجهد الإرادي الواعي، وينبعث عن عوامل نفسية، وأنه ـ من ثم ـ يرتبط فيه الإحساس بالعقل؛ أي أنه يتم في حضرة الشعور والعقل معا.

وبناء على هذا الفهم النابع من فقه النصوص واستنطاقها، نستطيع القول بأن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرية أصيلة في الإبداع الفني، وأن هذه النظرية تقوم على أن إبداع الشعر عملية إرادية تعتمد على الوعي الدائم، والمعاناة المستمرة، والنظرة العقلية الناقدة، واللياقة النفسية العالية، وأنها في النهاية وليدة تفاعل خلاق بين كثير من القوى الفاعلة داخل نفس الإنسان.

الهوامش

١ ـ مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، طبع دار المعارف، ص ١٧٨.
٢ ـ أيون أو عن الإلياذة من محاورات أفلاطون، ترجمة سهير القلماوي، ومحمد صقر خفاجة، ص ٣٧.
٣ ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط. دار نهضة مصر ص ٢٢.
٤ ـ الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط دار المعرفة ١٩٥٨ ص ٧.
٥ ـ فن الشعر، أرسطو، عبد الرحمن بدوي، ط دار الجيل، بيروت ص ١٢.
٦ ـ قواعد النقد الأدبي، ص ٩٧.
٧ ـ محمود الربيعي، في نقد الشعر، ط دار المعارف، ص ٢٩.
٨ ـ قواعد النقد الأدبي، ص ٩٦.
٩ ـ هوراس، فن الشعر: ت. لويس عوض، ط. النهضة المصرية، ١٩٤٧ ص ٥٤.
١٠ ـ السابق، ص ٦١.
١١ ـ السابق، ص ٨٦.
١٢ ـ قواعد النقد الأدبي، ص ١٤٦.
١٣ ـ ديوان المعاني، ط. القدسي، القاهرة ١٣٠٢ هـ ص ١١١.
١٤ ـ البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي ط. المكتبة التجارية ١٩٣٢ ص ٢٢.
١٥ ـ القرشي، جمهرة أشعار العرب: جـ ١ ص ٦٢.
١٦ ـ انظر، لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط، مادة جهنم.
١٧ ـ ديوان حسان بن ثابت، ت. سيد حنفي ص ٣٩٦ ـ ٣٩٧.
١٨ ـ البيان والتبيين جـ ٣ ص ٢٨.
١٩ ـ السابق، جـ ٢ ص ١١.
٢٠ ـ السابق، جـ ١ ص ١٣٥.
٢١ ـ دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت.
٢٢ ـ الشعر والشعراء، ت. أحمد شاكر، ط دار المعارف، جـ ١ ص ٧٨.
٢٣ ـ انظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ط دار النشر التونسية، ص ٢٤٩.
٢٤ ـ الشعر والشعراء، جـ ١ ص ٧٩.
٢٥ ـ انظر، منهاج البلغاء ص ٢٤٩.
٢٦ ـ العمدة لابن رشيق، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط بيروت جـ ١، ص ١٢٢.
٢٧ ـ البيان والتبيين جـ ١ ص ٩٣.
٢٨ ـ السابق، جـ ١ ص ١٢٦.
٢٩ ـ العمدة، جـ ٣ ص ١١٤.
٣٠ ـ الشعر والشعراء، ص ٨١.
٣١ ـ السابق، ص ٧٩.
٣٢ ـ المقدمة، جـ ٤ ص ١٤١.
٣٣ ـ الشعر والشعراء، جـ ١ ص ٨٠.
٣٤ ـ العمدة، جـ ١ ص ١١٧.
٣٥ ـ السابق، جـ ١ ص ٢٠٧.
٣٦ ـ عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، ط دار العلوم، الرياض، ص ٨.
٣٧ ـ انظر، منهاج البلغاء، ٢٠٠ ـ ٢٠١.
٣٨ ـ انظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ط دار الثقافة، ص ٧٧، ٧٨.
٣٩ ـ محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٩٥.
٤٠ ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط. دار المعارف ١٩٧٧ م.
٤١ ـ انظر، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ١٨٦ ومابعدها.

العملية الإبداعية

من منظور تأويلى

سحر مشهور

مقدمة :

قد تبدو الدراسة التى تدور حول تعريف العملية الإبداعية من منظور النقد الاجتماعى الأدبى بتركيز خاص دراسة غريبة بعض الشىء ، بل عبثية إلى حد ما ؛ فهى لا تحاول أن تعطى تفسيرا محددا لمفهوم العملية الإبداعية ، ولا تحاول أن تقدم تنظيرا ما لشكل العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجتمع . إنما تحاول هذه الدراسة أن تقترب من مفهوم السلوك الإبداعى من منطلق فلسفى تأويلى عام ، يتعامل مع « النظريات المطلقة » فى تفسير الأشياء بكثير من الحذر ولكن بقدر كبير من التفهم . وتتناول هذه الدراسة مشكلة « تأليه » النظريات الفكرية المتوارثة ، التى يتداولها كثير من الباحثين والمفكرين - فى مختلف ميادين الفكر الإنسانى - بنوع من القدسية أو التسليم المسبق ، وكأنها قد جاءت من عالم فوقى لا يخضع لقانون النسبية التاريخية . ولا يخلو مجال النقد وعلم الاجتماع الأدبى الناشىء من هذه النظريات المطلقة و « المقدسة » ، التى تضع خطوطاً فكرية مسبقة للحكم على العمل الأدبى .

بالرغم من أن عددا من الفلاسفة وغيرهم قد تناولوا موضوع النسبية التاريخية، ونبهوا إلى أن المجتمعات الإنسانية هى من صنع البشر لا من صنع الآلهة ، فإنهم - بالرغم منهم - قد وقعوا فى أسر تلك النسبية التاريخية فيما صاغوه من نظريات ورؤى « مكتملة » لتفسير ماهية الوجود الإنسانى . ولا أقول بالرغم منهم بمعنى أن هناك من يستطيع أن يجاوز تلك النسبية التاريخية ، بل على العكس تماما ، فإن الحياة الإنسانية بمعناها الوجودى الرحب تبدأ وتنتهى من هذه النسبية التاريخية . إنما يتوهم بعض المفكرين أنهم يستطيعون أن يتحدثوا عن النسبية الوجودية « كما تحدث للآخرين من الناس » ولا يستطيعون أن يتبينوا أنها تحدث لهم « بالضرورة » بما هم بشر . وبمرور الزمن تكتسب النظريات الفكرية خاصية القداسة ، وتخرج من حيز النسبية لترتدى ثوب « الخلود الفكرى » . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النظريات العظيمة تكتسب شيئا من السلطة التى تستدعى الاحترام والتبجيل ، ليس من أجل « منطقية » محتواها الفكرى ، ولكن لأن هذه النظريات إما قديمة أو ذات « هيبة » ، يتوارثها الناس عبر الزمن ، أو تبدو كأنها لا زمن لها ، ويتناقلها العلماء والمفكرون بتسليم قدرى[1] .

وإذا اقتربنا من موضوع الدراسة فسنجد أن الاتجاهات الفكرية العريضة السائدة فى مجال علم الاجتماع الأدبى الناشىء تميل نحو تلك الصيغ والقوالب الفكرية المسبقة ، التى « تحكم » التفاعل بين النص الأدبى والمجتمع ، وكأن العملية الإبداعية هى « نمط سلوكى » واحد ومتكرر ، يستلزم بالضرورة أن يمر بالمراحل الارتقائية نفسها . هذا المجال الحديث نسبيا تهيمن عليه هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ممثلة فى كتابات جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان (فى أعماله المبكرة) فى المرحلة الكلاسيكية ، وكتابات لوى ألتوسير وبيير ماشيرى وتيرى إيجلتون فى المرحلة المعاصرة . وبالرغم من أن المعاصرين قد أبدوا قدرا كبيرا من المرونة فى تطبيق النظرية الماركسية فى دراسة التفاعل بين الأدب والمجتمع فإنهم جميعا - سواء أكانوا كلاسيكيين أم معاصرين - يشتركون جميعا فى شعار إيديولوجى منهجى واحد ، يجعل من الحكم على العمل الإبداعى « رؤية مسبقة » تنسحب على جميع الأعمال الأدبية التى ظهرت والتى لم تظهر أيضا !

وَمشكلة هـذا النوع من النقـد الأدبي ، الـذي أسميـه بـالنقـد « العقائدى » ، أنه دائما يبحث عن « شيء ما » داخل أى عمل أدبي ؛ الأمر الذى يستبعد ابتداء تفسيرات أخرى ممكنة . وفى هذا الاتجـاه يذهب بعض المفسرين إلى أنه ينبغى أن يحمل النص الأدبي ملامح فكرية معينة : الصراع البرجوازى/البروليتارى (الماركسية) ، أو هيمنة بنية لغوية أساسية (البنيوية) ، أو الإصرار المسبق على تفكيك العمل الأدبي (التفكيكية) . . وهكـذا . وهناك مفسـرون آخرون يحاولون تحليل العملية الإبداعية نفسها ، مثل جراهام والاس الذى قسم مراحل تطور النشاط الإبداعى إلى ثلاث مراحل : الاستعداد ، والاختمار ، والإشراق . وهناك من قسمها إلى أربع مراحل ، مثل بـوانكاريـه وكاتـرين باتـريك ، وذلـك بإضـافة مـرحلة أخيرة هى التحقيق . ويرى مصطفى سويف أن لحظة الإبداع هى لحظة تصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، أى بين ذات الفنان والبيئة الاجتماعية... إلى غير هذه النظريات التى تحـاول أن تضع خـطوطا عـامة لـطبيعة التفاعل بين النص الأدبي والمجتمع ، أو تتناول العملية الإبداعية من منطلق التحليل المعملى ، الذى يخضع دراسة الإبداع لمعايير « علمية » تنتقل بنا من الوصف إلى التصنيف ثم أخيرا التنبؤ .

وتحاول هذه الدراسة أن تسلك مسلكا مغايرا كل المغايرة فى تحليل العملية الإبدعية . وهو مسلك فلسفى ، يرفض « قولبة » الأدب على أساس أنه كيان واحد متجانس ، والنظر إليـه بوصفـه مجموعـة من اللحظات الإبداعية الفريدة ، التى لا تقبل التنميط الفكرى .

ولا يستطيع أحد أن ينكر ـ بطبيعة الحال ـ دور العوامل الاجتماعية والبيئية المختلفة فى إقرار تلك اللحظات الإبداعية ؛ فهذا أمر بدهى ؛ ولكن مـا لا يستطيـع المحلل أن يفعله هو « تعليـل » حـدوث تلك اللحظة الإبداعية أساسا . فإذا كان الإبداع ينتج عن عقل جمعى أو لا شعـور جمعى طبقى ـ كما ذهب بعض المـاركسيين ـ فلمـاذا يتميز الفنان دون سائر الناس[٢] ؟ بماذا نفسر الفروق الفردية حتى بين أنصار المدرسة الأدبية أو الفنية الواحدة ؟ الواقع أنه لا يوجد شىء « ملزم » فى التركيبة الاجتماعية الثقافية فى أية مرحلة تاريخية يحـدد أى شكل سيتخذه العمل الإبـداعى ، كما أنـه لا يوجد شىء « ملزم » يجعل العملية الإبداعية تمر بمراحل ارتقائية معينة ومعروفة مسبقا؛لا سيما أننا نتعامل مع منطقة من السلوك الإنسانى تتسم بقدر كبير من الغـرابة والغموض واللانمطية . لذا تقدم هذه الدراسـة المنهج التـأويلى (أو التأويل الفلسفى) Philosophical Hermeneutics بوصفه منهجا مختلفا لدراسة العمل الإبـداعى . هذا المنهـج الفلسفى الذى تبنـاه المفكـر الوجـودى مارتن هـايدجـر ، ثم طوره تلميـذه هانـز جورج جادامر ، لا يقدم نظرية جديدة « تحدد » طبيعة العلاقـة بين الأدب والمجتمع ، ولكنه يقدم أسلوبا فلسفيا جديـدا ، يتعامـل مع النص الأدبي على أنه كيان رمزى متجدد ، لا يحمل معنى واحداً أو رسالـة ثابتة ، وأنه إنما يكتسب أبعاده الفكرية والجمالية من خلال عمليات التفسير اللانهائية . ولأن حقائق الحياة بشكل عام « لاتبدو » لنا بأوجه ثابتة وجامدة ، ولكن ينتقى الإنسان منها بشكل غير واع ما يتناسب مع مخـزونه الثقـافى والقيمى والمعرفى(Stock of Knowledge) الـذى يتميز بالتجدد والنمو الدائمين ، لذا يجب أن نعدل السـؤال القائل : مـاذا يحمل النص الأدبي من رسـالة ؟ إلى : مـاذا يحمـل النص من رسالة ؟ ولمن ؟ ومتى ؟ وفى أية لحظة وجدانية وشعورية ؟ والشىء نفسـه ينطبق عـلى محـاولـة فهم العمليـة الإبـداعيـة نفسهـا ؛ فهى « تتـراءى » لبعض المفسرين (أو حتى لبعض المبـدعين) فى شكـل مراحل ومحطات من النشاط الذهنى والنمو الـوجدانى . ولكن هـذه النظريات لا تتعدى أن تكون استقراءات « ذاتية » للعمليةالإبداعية . الفهم ، كما يرى جادامر ، هو عملية دائرية تتداخل فيهـا الآفاق ، وليس عملية أفقية أحادية الاتجـاه . لذا لا يصلح أى منهج فكرى إيديولوجى ـ مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » ـ أن يصدر أحكاما نهائية مسبقة فيما يختص بالنشاط الإبداعى (وفى كل مجالات الفكـر الإنسانى) . والمنهج التأويل الفلسفى فى النهاية لا يقوم بأية محاولـة لمجاوزة النسبية المكانية والزمانية ، بل على العكس ، فإنـه يرى أن الذاتية هى عنصر وظيفى فى أية عملية تفسيرية .

وتنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول منهـا يقدم نقدا عاما للمنهج الإيديولوجى « الشعارى » فى دراسة العلاقـة بين النص الأدبي والمجتمـع ، مع تـركيز خـاص على المـدرسة النقـديـة الماركسية . أما القسم الثانى فيتعامل مـع المشكلة نفسها عـلى نطاق أخص ، وهـو تحليـل العمليـة الإبـداعيـة فى ضـوء التفسيـرات الموضوعية . ثم يعرض القسم الأخير المنهج التـأويل الفلسفى من خلال أفكار هايدجر وجادامر .

القسم الأول : « وثنية النظريات »

تناول كثير من المفكرين أمثال فيبـر وماركس وهـوسرل وشـولتز وغيرهم موضوع النسبية التاريخية . وقد ظهرت الإرهاصات الأولى لهذا المنحى الفكرى على أيدى مفكرى عصر النهضة ، الذين ثاروا على ديكتاتورية السلطة الدينية الحاكمة فى القرون الوسطى ؛ فقد انتبه هؤلاء المفكرون إلى أن التمرد على نظام الحياة الاجتماعى والسياسى والاقتصـادى الـذى سـاد عـلى مـدى قـرون طـويلة فى أوربـا ليس « بجريمة » ، لأن هذا النظام من صنـع السلطة الحاكمـة المطلقـة ، وليس من صنع الآلهة . والأفراد يتعاملون فى أى مجتمع من المجتمعات مع الواقع الثقافى الاجتماعى بوصفـه حقيقة « مسلما بهـا » ، وكأن الحيـاة بشكلهـا القـائم ـ عـاداتهـا وتقـاليـدهـا ؛ تـركيبهـا القيمى والأخـلاقى ؛ مؤسسـاتهـا الاجتمـاعيـة ـ هى الصـورة « الـطبيعيـة » للحياة . وفى مواقف الحياة اليومية النمطية يتعامل الأفراد بعضهم مع بعض على أسس سلوكية مألوفة إلى حد كبير ، ومشتركة فيما بينهم . هذا القدر من التوقع المسبق للسلوك النمطى هو الذى يعطى الحياة هذا الإيهام « بالطبيعية » التلقائية . ولكن الحياة برغم ذلك تتـطور وتتغير ؛ فكيف يتم ذلك ؟ كما يعبر ألفريد شولتز ، فإن الفرد لا يقوم فقط باستقبال التجارب اليومية،ولكنه يشارك فى تطويرها وارتقائها من خلال مخزونه المعرفى (Stock of Knowledge) الخاص . ومع كل

موقف جديد يمر به الفرد يتطور مخزونه المعرفى بشكل تدريجى ليتأقلم مع الواقع . ويظل هذا المخزون من الخبرات والأفكار والقيم فى حالة نمو ارتقائى دائم .

أطلق المفكر الكبير كارل ماركس على هذه الصفة التلقائية للحياة الاجتماعية لفظ « الوثنية » . Fetishism . ولقد جاءت هذه التسمية فى مقال رائع لماركس[٣] ، عبر فيه عن تفكك المجتمع الرأسمالى إلى الدرجة التى أصبح الأفراد فيها يتعاملون بعضهم مع بعض بشكل آلى ونمطى ، وكأن مفردات الحياة اليومية فى هذا المجتمع « أوثان » مقدسة غير مشكوك فى صحتها . والأفراد فى مثل هذا المجتمع لا « يشعرون » بتفاعل القوانين الاقتصادية والاجتماعية الجدلى ، الذى يفرز هذه المسلمات الحياتية ، ولكنهم يعيشون الحياة فحسب .

وعلى الرغم من أهمية مقولة ماركس وغيره من المفكرين فيما يختص « بوثنية » الحياة الاجتماعية والتاريخية فإنهم لم يتنبهوا إلى أن النسبية التاريخية لا تنطبق على الحياة اليومية النمطية فحسب ، بل تنطبق كذلك على مستويات الحياة الإنسانية ، سواء فى شقها النمطى أو فى شقها الفكرى الفلسفى . فكما أن الحياة اليومية التلقائية « تؤله » ، كذلك يحدث الشىء نفسه بالنسبة للنظريات الفكرية والفلسفية التى تبدو أحيانا كأنها « انفصلت » عن سياقها التاريخى ، وإذا نحن نتوارثها ـ على المستوى الأكاديمى « العلمى » ـ كأنها قد جاءت من عالم فوقى له صفة الخلود . فمثلا حين صاغ ماركس نظريته الشهيرة فيما يختص بآليات تطور الدورة التاريخية(Historical Cycle) فإنه فى الواقع كان يتحدث « من خلال » ظروف المجتمع الأوربى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . وحين فرق ماركس بين العلم الصادق (المادية الجدلية) والوعى الزائف (الإيديولوجيا) فإنه فى الواقع كان يرى الأشياء من خلال وعيه هو الخاص (أو مخزونه المعرفى) بحقائق الحياة . ولأن مفكرى ما بعد عصر النهضة قد أولعوا كثيرا بفكرة « الموضوعية » فى مجال البحث العلمى (انطلاقا من أهمية دور العلم فى بناء المجتمع الرأسمالى الناشىء ، وتمردا على « جاهلية » القرون الوسطى) فإن هذه العدوى قد انتقلت إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية أيضا ، فإذا بنا نجد المفكرين يتحدثون عن الذاتية التاريخية وكأنها نقيصة من نقائص الحياة ، لا يتنبه إليها إلا من أوتى تلك المكانة « الموضوعية » فى الحكم على ظواهر الحياة .

الواقع أنه لا توجد هناك أفكار إنسانية « علمية » التركيب وأخرى « إيديولوجية » زائفة ، وإنما يعتمد ذلك على زاوية الحكم على الأشياء .. وماركس نفسه ، الذى طالما نبه إلى نسبية الحقيقة التاريخية ، قد وقع فى « الفخ الإيديولوجى » النسبى نفسه ، حينما بدأ ينظر إلى مجتمعات أخرى خارج أوروبا « بمنظور الأوربى » . فالهند ، كما عبر عنها ماركس : « هى إيطاليا أخرى بأبعاد آسيوية : جبال الهيمالايا بدلا من جبال الألب ، سهول البنجال بدلا من سهول لومباردى . . . وجزيرة سيلان بدلا من جزيرة صقلية »[٤] . وبهذا « الإسقاط » الإيديولوجى الأوروبى يرى ماركس (هذا المفكر الإنسانى العظيم ، الذى طالما انتصر لطبقة البروليتاريا المقهورة) أن وجود الاستعمار البريطانى فى الهند ـ على الرغم من ضراوته ـ كفيل بإحداث « أعظم ثورة اجتماعية فى تاريخ ذلك المجتمع « شبه البربرى » ، الذى سجن قدرات العقل الإنسانى فى أضيق حدود ممكنة ! »[٥] .

« وثنية مدارس النقد الأدبى »

ولا يخلو مجال النقد الأدبى كذلك من أوثانه « المقدسة » . وتتمثل تلك الوثنية فى وجود مدارس نقدية متعددة ، تحدد كيفية « قراءة » النص الأدبى . وبمعنى آخر فإن هذه المدارس ـ على اختلافها ـ تبحث دائما عن « أشياء ما » داخل النص الأدبى ، وكأن العملية الإبداعية هى نوع من أنواع السلوك النمطى المتوقع سلفا . وسوف نتعرض هنا لنوعين من المدارس النقدية : « الداخلية » ، أو الباطنية ، التى تتعامل مع النص الأدبى بما هو كيان مستقل قائم بذاته ، مثل الشكلية والبنيوية والتفكيكية ، و « الخارجية » ، التى تربط بين النص الأدبى وسياقه التاريخى الاجتماعى . وسوف يتم التركيز على المدرسة الماركسية ذات الهيمنة العريضة فى هذا المجال .

المدارس الداخلية :

تبلورت المدرسة البنيوية فى الخمسينيات من هذا القرن ، ولاقت ذيوعا كبيرا ، سواء فى علم الأنثروبولوجيا أو فى علم اللغة والنقد الأدبى . وتعد المدرسة البنيوية الامتداد الحديث للمدرسة الشكلية الروسية ، التى اندثرت إبان العصر الستالينى . ولقد تأثر كل من الشكليين والبنيويين بآراء العالم اللغوى فرديناند دى سوسير ، الذى رأى أن اللغة نظام رمزى مستقل ذو علاقات بنيوية متماسكة وسابقة على الاستخدام الفردى الخاص . وتتجلى وظيفة المحلل اللغوى فى الكشف عن تلك العلاقات اللغوية الثابتة ، وليس فى الاهتمام بالزخارف الخارجية المتمثلة فى الاستخدامات الفردية اللاحقة . ولقد نقل الشكليون والبنيويون فكرة « البنية المتماسكة » إلى مجال الأدب ، ومن ثم عدوا الأساليب الأدبية المختلفة مجرد « أغشية خارجية » تغطى البنية اللغوية الراسخة . وفى هذا إلغاء لدور المؤثرات البيئية التاريخية والثقافية المختلفة ، كما أنه إلغاء لفردية المبدع الأدبى . وكما يرى رولان بارت فى كتاباته المبكرة فإن الأدباء يقومون فقط « بمزج » التراكيب اللغوية « المكتوبة دائما » . ولقد كشف البنيويون الأوائل ، سواء منهم اللغويون والأنثروبولوجيون (كلود ليفى شتراوس ومارى دوجلاس) عن تلك البنية اللغوية العقلية الكامنة ، والقائمة على فكرة « التضادات الثنائية » . Binary Oppositions . والعقل الإنسانى ـ فيما يرون ـ « مبرمَج » كى يصنف الأصوات اللغوية والمؤثرات الثقافية والتجارب الحياتية بشكل عام فى شكل تضادات زوجية ، مثل الساكن/المتحرك ، والمجهور/المهموس (صوتيات) ؛ الطبيعة/الثقافة ، المقدس/المدنس (أو الدنيوى) ؛ الأبيض/الأسود . . إلخ . لذا فإن المحلل اللغوى أو الأنثروبولوجى « يجاوز » الأساليب اللغوية الخارجية ، المتمثلة فى الحدث الروائى أو الأسطورى أو الجماليات الشعرية إلى آخره ، ليكشف النقاب عن تلك الأبنية اللغوية العقلية « الموضوعية » .

أما البنيوية المعاصرة ، أو ما بعد البنيوية (post - structuralism) فهي في الواقع الامتداد « المتشائم » لبنيوية الخمسينيات المطلقة. لقد تخلى بارت في كتاباته الأخيرة عن النظريات العلمية المطلقة ، وكان في هذا ممثلا للروح التي بدأت تتصاعد في عالم الفكر الغربي مع نهاية الخمسينيات . وقد أقر بارت أنه حتى مع وجود أنماط لغوية بنيوية فإن النص الأدبي لا يحمل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة . وفي هذا يقترب البنيويون المعاصرون من فلسفة المدرسة التأويلية الفلسفية . هكذا تخلت البنيوية المعاصرة عن التحليلات « العلمية » اللغوية المطلقة ، ولكنها في الوقت نفسه أصرت على التعامل « الداخلي » فقط مع النص الأدبي ؛ ففي وسع القارىء للنصوص الأدبية أن يستخرج أية معان يراها ، بغض النظر عن ذاتية المؤلف ومقاصده . لقد أعلن البنيويون « موت المؤلف » كما أعلنوا موت « الحقائق التاريخية »[٦] . أما جاك دريدا ، رائد أكثر الاتجاهات البنيوية الحديثة تطرفا ، وهو التيار التفكيكي ، فإنه يرفض أية وحدة موضوعية في النص الأدبي ، سواء على المستوى السردى الزخرفي أو على المستوى البنيوى . ودور الناقد الأدبي كما يراه التفكيكيون هو العمل على هدم المعاني الأحادية للرموز اللغوية ، وذلك بغرض تحرير العقل من سطوة الأفكار والمضامين « الموجهة » . ولا يقدم التفكيكيون منهاجا بديلا لقراءة النص الأدبي بعد عملية « الهدم » ، وإنما الهدف عندهم هو في مجرد تفكيك النص لغويا ، وتركه « هكذا » أمام القارىء ليستنبط منه ما شاء من معان .

نقد :

إذا استعرضنا الأفكار النقدية السابقة نجد أن فكرة البنية الموجودة « حتما » في صلب العمل الأدبي هي « الوثن » الذى قدسه البنيويون الأوائل . وليس هناك شيء « حتمي » في العملية التأويلية إلا ما يريد المفسر أن يراه . فإذا أعطينا ثلاثة محللين بنيويين العمل الأدبي نفسه ليقوموا بتحليله ، قد نحصل في النهاية على ثلاثة تحليلات بنيوية مختلفة ؛ فأيهم سيكون « الصحيح » ؟ ! الإجابة هي : الثلاثة ؛ إذ لا توجد هناك قراءات « صحيحة » وأخرى « خاطئة » . وإذا أخذنا هذا الاعتقاد المسبق بخلود البنية اللغوية نجد أنه قد شابه إغفال عنصرى الذاتية والمجتمع . فمن غير المجدى - مثلا - مناقشة خصائص أى من صلاح عبد الصبور أو أمل دنقل الشعرية والجمالية بما أن الأساليب الأدبية ما هي إلا « زخارف » خارجية ، وأن العبقرية الحقيقية هي عبقرية النظام اللغوى المحكم للغة العربية ، السابق على إبداعات الشعراء . وبالرغم من أن البنيوية الحديثة قد تخلت عن التمسك بهيمنة البنية الواحدة ، وفتحت المجال أمام التفسيرات اللانهائية ، فإن الإصرار المسبق - مرة أخرى - على « موت المؤلف والمجتمع » يعزل النص الأدبي عن أية مؤثرات ذاتية أو اجتماعية ، ويفرض على القارىء لونا منعزلا من ألوان التفسير الأدبي . والإصرار المسبق على « تفكيك » العمل الأدبي ، أيا كان محتواه ، هو إصرار عبثى ؛ لأنه لا يقود بالضرورة إلى شيء . إن الإشارة إلى نسبية الحقيقة التاريخية ممثلة في كشف الأصول « الإيديولوجية » لاستخدامات اللغة شيء ، ورفض أى تعامل مع الواقع الخارجي من خلال أنماط اللغة الموجودة - وهو ما يدعو إليه التفكيكيون - شيء آخر تماما . يقول كريستوفر بتلر « ...... حتى لو حاولنا « تنقية » لغتنا ، فإننا سنستخدم لا محالة نوعا آخر من التراكيب الرمزية (التى سيثبت النقد التفكيكي تضليلها من بعض النواحى أيضا) » ![٧] .

المدرسة الماركسية للتحليل الاجتماعي الأدبي

بالرغم من أن علم الجمال لم يشكل اهتماما رئيسيا لدى كارل ماركس فإن المحللين الماركسيين قد برزوا في مجال النقد الاجتماعي الأدبي بشكل كبير . ولعله من المفيد أن نتعرض لتلك المدرسة الفكرية على وجه الخصوص ؛ لأن أية نظرية فكرية أخرى لم تحظ في تاريخ الفكر الإنساني بهذا الحجم من التقديس أو « عبادة الأوثان » مثلما حظيت به المدرسة الماركسية . صحيح أن المدرسة النقدية الماركسية قد تطورت كثيرا منذ عهد جورج لوكاتش ، رائد النقد الماركسى للأدب ، إلى الآن ، ولكن الملامح الإيديولوجية العريضة ظلت واحدة ، متمثلة في وجود حكم مسبق « يحدد » شكل العلاقة بين السلوك الإبداعي والمجتمع .

ارتبط اسم جورج لوكاتش ، المفكر الكبير ، باصطلاحات نقدية شهيرة ، مثل « الأنماط الإنسانية » human types و « الكلية » totality، و « رؤية العالم » world vision، التى صاغها في أعظم أعماله الفكرية : « الرواية التاريخية » . في هذا العمل الكبير تتبع لوكاتش تاريخ ما أسماه بالرواية التاريخية ، التى فرق بينها بوضوح وبين الرواية الرومانسية . وقد رأى لوكاتش أن الرواية لم تتبلور بما هي جنس أدبي متميز إلا في القرن التاسع عشر ، حينما بدأ الوجود التاريخي يتسلل إلى الأعمال الروائية مع نمو التيار الواقعي . وقبل ذلك التاريخ كان الشكل السائد للرواية هو الشكل الرومانسى ، الذى خلا من « الروح التاريخية » التى تجسد الصراع الطبقى السائد في المجتمع (وذلك من خلال انتماء الروائى الطبقى نفسه ورؤيته للعالم) . كل روائى يشترك مع أبناء طبقته في نظرة كلية شمولية للعالم من حوله ؛ والروائى « العظيم » هو من يستطيع أن يعبر عن تلك الرؤية الكلية للحياة من موقعه الطبقى . لهذا يضع لوكاتش كلا من والتر سكوت وبلزاك في مرتبة « الكتاب العظام » ؛ لأن شخصياتهما الروائية تعبر عن « أنماط » اجتماعية طبقية سائدة في المجتمع . أما الأدب الرومانسى والأدب الحديث فهما نوعان من الأدب « الذاتى » ، الذى تخلو شخوصه من الانتماء الطبقى التاريخى للمجتمع . لا يخفى لوكاتش احتقاره للأدب الحديث بصفة خاصة ؛ لأنه يجعل من الفرد محوراً للكون ، وتبدو شخوصه مريضة ومقهورة ومنسلخة عن الواقع الاجتماعي . ومن غير المجدى - في رأى لوكاتش - اللجوء إلى الهرب والانسحاب إلى الداخل ؛ لأن فقدان « رؤية العالم » في العمل الأدبي هو فقدان الهوية والأمل في مستقبل أفضل . والطريق الوحيد لمحاربة

الواقع الاجتماعي المجحف (الحياة الرأسمالية) هو وجود رؤية متماسكة للعالم ، تتمثل ـ بالنسبة للوكاتش ـ في الاشتراكية[٨] .

وقد تبنى لوسيان جولدمان أفكار أستاذه جورج لوكاتش . لذا نجد هناك أوجه تشابه عدة بينهما . من ذلك أن جولدمان ، مثل لوكاتش ، يرى أن الأدب « العظيم » هو القادر على خلق نظرات كلية للعالم ، تعبر عن اتجاهات طبقية شمولية . وبهذا الصدد يفرق جولدمان بين « رؤية العالم » و « الإيديولوجيا » ، فالأخيرة تمثل وعيا زائفا ناقصا (مثل فكرة الأدب الرومانسي عند لوكاتش) ، أما رؤية العالم فهي تعبر عن وعي طبقي جماعي « حقيقي » . ويقوم المحلل الأدبي ، في ضوء المنهج الذي أطلق عليه جولدمان « البنيوية التاريخية » ، باستكشاف التراكيب الكلية » الموجودة في النص الأدبي ، ثم يقوم بعد ذلك بربطها بالخلفية التاريخية ، وبطبقة اجتماعية معينة[٩] . وقد تراجع جولدمان في أعماله الأخيرة عن إيمانه الأول بأهمية وجود « رؤية العالم » بشكل مطلق في الأعمال الأدبية ، حيث وجد أن كثيرا من الأعمال الحديثة (مثل الأدب العبثي) قد خلت من تلك النظرة الطبقية للحياة الاجتماعية ، مثل أعمال كافكا ومارلرو وكامي وبكيت .

وإذا انتقلنا إلى التيارات الحديثة من مدرسة النقد الأدبي الماركسي ، ومن أبرزها المدرسة الألتوسيرية (لوي ألتوسير ، بيير ماشيري ، تيري إيجلتون) ، وجدنا أنها قد تميزت بقدر كبير من المرونة في تفسير النظرية الماركسية . صحيح أن ألتوسير نفسه لم يهتم بشكل مباشر بالنقد الأدبي ، ولكنه كان صاحب الفضل في ظهور تيار نقدي ماركسي معاصر ، نشأ على أساس من أفكاره المتطورة . ويختلف ألتوسير مع الماركسية الكلاسيكية في تفسيرها للعلاقة بين البنية الفوقية super structure والبنية التحتية infra structure ، إذ يرى أن البنية الفوقية (السياسة ، الدين ، الفنون . . . إلخ) ليست مجرد انعكاس آلي للبنية التحتية (القوى الاقتصادية) . ويتكون المجتمع من مجموعة تراكيب مستقلة في ذاتها ، ومتشابكة فيما بينها . ولا يهيمن على البناء الاجتماعي في أية مرحلة تاريخية صراع مركزي بسيط (مثلا القوى الاقتصادية ضد السياسية) ، وإنما تبرز مجموعة من التناقضات المتشابكة . وإذا حدثت هناك ثورة على مستوى البنية التحتية فإن ذلك لا ينعكس بشكل آلي ومباشر على البنية الفوقية ، لأن أنظمة البنية الفوقية ، مثل الفنون والآداب والسياسة . . إلخ لديها قدر من قوة الدفع الذاتية ، التي تمكنها من البقاء حتى بعد الإطاحة بالعوامل التحتية التي أدت إلى ظهورها[١٠] . فالأدب لا يعكس الحقيقة الاجتماعية التاريخية بشكل آلي ، ولكنه يقع في مكان وسط بين الإيديولوجيا (الوعي الزائف) و « العلم اليقيني » (الماركسية) . (تأمل الماركسية في الوصول إلى مرتبة العلم اليقيني بتنقية أفكارها من أية شوائب « إيديولوجية » ، مثل الإيديولوجيا البرجوازية الزائفة ، التي تركز على الإنسان الفرد دون أن تربطه بالقوى الاجتماعية والاقتصادية التي تصنع التاريخ) .

ويطبق بيير ماشيري أفكار ألتوسير في مجال النقد الأدبي . فهو يفرق بين النقد الأدبي العلمي (الماركسية) والنقد التأويلي (الإيديولوجيا) . الأول يحلل العمل الأدبي في سياقه التاريخي الاجتماعي من أجل الوصول إلى « القوانين التي تحكم عملية الإنتاج الأدبي » ، في حين يركز النقد التأويلي البرجوازي على مفهوم الإبداع ، وكأن الأديب هو الذي « يبدع » العمل الأدبي وليس القوى الاجتماعية التاريخية السائدة . وكل دعاوى الذاتية والعبقرية والإلهام مرفوضة نهائيا لدى ماشيري . لذا فإنه لا يستخدم مطلقا كلمة « إبداع » ، ولكنه يستخدم كلمة « إنتاج » (تماما مثل إنتاج البضائع والسلع الاستهلاكية)[١١] . وهو يرى أن العمل الأدبي ليس مرآة حقيقية للمجتمع في كليته ، وإنما هو مرآة « مكسورة » ، لأنها تعبر عن رؤية ذاتية للمجتمع من خلال موقف طبقي خاص . وإذا تتبعنا مثلا الأدب الروسي في الحقبة ١٨٦١ ـ ١٩١٥ فسوف نجد ـ كما يرى ماشيري ـ أن ديستويفسكي كان يعبر عن روسيا الإقطاعية ، وأن تشيكوف كان يعبر عن مرحلة ازدهار البرجوازية ، وأن تولستوي كان يعبر عن طبقة الفلاحين ، أما جوركي فهو يعبر عن البروليتاريا المبكرة[١٢] .

ويرفض تيري إيجلتون أيضا أي نقد يتعامل مع « المشاعر الإنسانية » التي لا ترتبط بتأصيل تاريخي اجتماعي محدد ، ويرى أن الأعمال الأدبية التي تعزل شخصياتها عن إطارها الاجتماعي ، مثل أعمال جورج إليوت ، هي أعمال غير « مناسبة » لعصرها ، لأنها تشذ عن « التزام » الأدب بتصوير الواقع الاجتماعي التاريخي . ولا يؤمن إيجلتون بوجود قراءات نهائية للأعمال الأدبية ، وينبع هذا من مفهوم خاص جدا بالنقد الماركسي . فالقراءات النهائية (والمقصود بها في الواقع هو وجهة نظر الأديب) قد « تعطل » من قدرة الناقد الماركسي على استكشاف العلاقات الاجتماعية التي تفرز العمل الأدبي . لذا فإن وظيفة النقد الماركسي (الوعي الحقيقي) تتلخص في تحليل العمل « فيما » وراء ذاتية المؤلف » ، التي قد تمثل وعيا يحجب العوامل الاجتماعية التي أدت إلى ظهور العمل الأدبي . ويدين إيجلتون المدارس النقدية التي تلغي وجود الواقع الاجتماعي ، كالتفكيكية ، التي تمثل الإيديولوجيا البرجوازية في أكثر صورها تطرفا . ويرى أن هذه الاتجاهات النقدية لا تعبر إلا عن دافع الموت[١٣] .

نقد « الأوثان » الماركسية :

إذا حاولنا تقييم الطروح النقدية الماركسية ، سواء الكلاسيكية منها والمعاصرة ، وجدنا أنها قد شابها كثير من أوجه القصور المتمثلة في التعميمات النظرية الشمولية . وأول هذه الوجوه المقولة التي تفيد بأن الأدب ، أو على الأقل « الأدب العظيم » ، هو مرآة عاكسة للعالم الخارجي من موقع طبقي ، فهي مقولة مبالغ فيها إلى حد هائل . ذلك لأن الصراع الطبقي أولا ليس إلا وجها واحدا من أوجه الصراع الاجتماعي . هناك حقائق اجتماعية كثيرة ممثلة في عدد كبير من الأعمال الأدبية ، تدور بعيدا عن نطاق الصراع الطبقي . والأمثلة لا حصر لها : مثل الأدب الرومانسي (روميو وجوليت ـ شكسبير / بير

الأطلال - يوسف السباعى) ، والأدب الاجتماعى (الثلاثية ، اللص والكلاب ، ثرثرة فوق النيل - نجيب محفوظ/العيب ، حادثة شرف - يوسف إدريس/يحدث فى مصر الآن - يوسف القعيد/ديروط الشريف - محمد مستجاب/الطوق والإسورة - يحيى الطاهر عبد الله) ، والأدب العبثى (فى انتظار جودو - صامويل بيكيت/يا طالع الشجرة - توفيق الحكيم) ، وأدب المرأة (منظر بعيد لمئذنة - أليفة رفعت) . حتى العلاقات الطبقية لا يشترط أن تعرف من خلال علاقة الفرد بوسائل الإنتاج (التعريف الماركسى) - وهو تعريف غربى تماما ، قد لا ينطبق على الكثير من مجتمعاتنا الشرقية ، حيث تلعب عوامل أخرى كالدين والانتماء السياسى والأصول العائلية والعرقية (ethnicity) دورا مهما فى تحديد هوية الإنسان الطبقية . وهذا يقودنا مباشرة إلى مناقشة مقولة موضوعية « الماركسية » وزيف « الإيديولوجيا » . الواقع أنه لا توجد هناك أفكار « علمية » حقيقية وأخرى « زائفة » ومشوهة بشكل مطلق ، والحكم هنا لزاوية رؤ ية الأشياء . إن ما يقوم به كل من لوكاتش وجولدمان هو فى الحقيقة فرض « رؤ ية إيديولوجية » على العمل الأدبى ، لأنهما يحاولان « إيجاد » أبعاد طبقية قد لا تكون موجودة فى النص نفسه. فمثلا يرى لوكاتش عند تحليله لروميو وجوليت لشكسبير أن الصراع المحورى فى العمل الأدبى قد تشكل عندما اصطدم الحبيبان « بالظروف الاجتماعية للإقطاعية المندثرة فى ذلك الوقت[١٤] »! وكل من قرأ هذه المسرحية الشهيرة يدرك تماما أن لا علاقة للأحداث بالصراع مع الواقع الإقطاعى ، وإن كان شكسبير قد عاصر هذه الحقبة من التاريخ الأوروبى . إنها قصة حب رومانسية عادية ، تصطدم مع التعنت والتعصب العائلى من خلال عائلتين متصارعتين . ويكفى أن نشير إلى أن كلتا العائلتين تنتمى إلى الطبقة نفسها (النبلاء) ؛ فأين هو الصراع الطبقى فى الموضوع ؟ !

من الصعب كثيرا كسب القضية فى مواجهة مثل هذا النقد الإيديولوجى ، لوجود عامل مهم هو عامل الإيحاء الذى يهىء العين لرؤ ية ما تريد أن تراه من « حقائق » . أما مقولة « رفض » الأدب الحديث لأنه أدب منفصل عن قضايا المجتمع الاجتماعية والتاريخية فهى مقولة معكوسة ؛ لأن الأدب الحديث يتحدث بلغة زمنه ؛ فهو وإن كان لا يقدم الحقيقة بأسلوب السرد الواقعى ، ما زال يتحدث عن الواقع بأبعاده العبثية والمحبطة للكيان الإنسانى ، مثل أعمال كافكا ومالرو وبيكيت وبيرانديللو . وهذا ما فطن إليه جولدمان نفسه فى أعماله الأخيرة ، حينما أدرك أن الإصرار الإيديولوجى المسبق على وضوح « رؤ ية العالم » الطبقية هو إصرار ماركسى فى المقام الأول ، لا يعبر عن حقيقة الأدب المعاصر ، أو الواقع الرأسمالى المعاصر ، الذى استطاع أن يفرض وجوده (بدلا من الاندثار) ، وأن يحتوى ثورة الطبقات الكادحة المرتقبة[١٥] .

وبالرغم من أن الألتوسيريين قد قدموا قراءة جديدة فى الماركسية ، اتسمت بالمرونة والحيوية بشكل عام ، فإن أفكارهم الإيديولوجية الأساسية فى مجال النقد الأدبى قد شابها كذلك كثير من أوجه القصور المتمثلة فى فرض رؤ ية مسبقة لتفسير العمل الأدبى . فالمقولة التى تدعى أن الناقد الماركسى هو وحده الذى يستطيع أن « يجاوز » الوعى البرجوازى الزائف ، وأن يرى الأشياء فى سياقها التاريخى الاجتماعى « الحقيقى » ، هى خير دليل على « إيديولوجية » هذا الادعاء . ولا يستطيع أحد ، مهما كان « علميا » أو « موضوعيا » ، أن يهرب من أسر النسبية التاريخية الملازمة للوجود الإنسانى فى العموم . وكما يعبر أنطونيو جرامشى ، السياسى الماركسى الكبير : « هل من الممكن أن تكون هناك موضوعية خارج نطاق الوجود التاريخى البشرى ؟ من يستطيع أن يقوم مثل هذه الموضوعية ؟ من يستطيع أن يرى الأشياء من منظور الكون المطلق ؟ »[١٦] . وبالرغم من أن الألتوسيريين قد اختلفوا مع مقولة لوكاتش ومعاصريه فى كون النص الأدبى انعكاسا مباشرا للظروف الاجتماعية التاريخية ، وأنه معبر عن رؤ ية محددة العالم من منظور طبقى ، فإن هذه المرونة من جانبهم هى فى الواقع مرونة « ظاهرية » . وذلك لأن عدم الاعتراف بوجود قراءات نهائية للعمل الأدبى (رؤ ية العالم) هو « الحق » الذى أعطاه الألتوسيريون لأنفسهم لتفسير العمل الأدبى وفق انتماءاتهم الإيديولوجية . هذا من منطلق أن الأديب أو النص نفسه لا يستطيعان « أن يتحدثا عن نفسيهما » ، لأنهما واقعان تحت أسر الإيديولوجية البرجوازية الزائفة . لذا يجب على الناقد الماركسى أن يفسر النص « ضد رغبة المؤلف » (إيجلتون) ، وذلك حتى يضع النص فى إطاره الاجتماعى والتاريخى « الحقيقى »[١٧] .

ونستطرد من هذه النقطة الأخيرة لنتساءل: ما محددات الخلفية الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » ؟ الواقع أنه يوجد شىء اسمه إعادة « خلق » الظروف الاجتماعية التاريخية فى حقبة من الماضى « كما كانت » بشكل موضوعى ومطلق . حتى عملية التاريخ التى تسجل الأحداث التاريخية فى زمن حدوثها فإنها تعبر عن قراءة ذاتية أو شعبية لما يجرى من أحداث . فمثلا عندما وصف الجبرتى الفرنسيين إبّان الحملة الفرنسية على مصر « بالكفار » فإنه لم يكن يعبر عن موقف الإسلام من المسيحية (ديانة الغازين) ، حيث يعترف الإسلام بالديانتين اليهودية والمسيحية بوصفهما ديانتين سماويتين ؛ وإنما هو تعبير عن مدى كراهية المصريين للمستعمر الغربى بعاداته وتقاليده وقيمه المختلفة عنهم . لذا فإن عملية « تفسير » الأحداث التاريخية الاجتماعية هى عملية ذاتية بالضرورة؛ لأن الحدث التاريخى لا « يبدو » لجميع الأطراف والفئات الشعبية بالصورة نفسها ، ولا يحمل الدلالة نفسها دائما للأفراد ، سواء داخل المجتمع الواحد أو فيما بين الدول والشعوب . ثم نسوق مثالا آخر ؛ فهناك محاولة قام بها عميد الأدب العربى طه حسين فى أواخر العشرينيات لتقويم الأدب الجاهلى تقويما « علميا » من منطلق مطابقته بالظروف الاجتماعية والتاريخية « الحقيقية » التى واكبت ظهوره . وقد توصل طه حسين من خلال هذه الدراسة إلى أن الشعر الجاهلى ليس مؤشرا « معبرا » عن واقع المجتمع الجاهلى آنذاك ؛ وذلك لأن ما وصل إلينا من شعر الجاهليين ، أمثال امرىء القيس وعمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد والأعشى ، جاء باللهجة العربية الفصحى (لسان قريش) ، فى حين أن المجتمع الجاهلى بقبائله

وعشائره المتنافرة كان متعدد اللهجات . لذا توصل طه حسين إلى أن الشعر الجاهلي ـ في معظمه ـ منحول ، قام القرشيون بنحله بعد الإسلام ونسبته إلى المجتمع الجاهلي للإعلاء من شأن القبلية القرشية . ولكن بالرغم من أهمية تلك الدراسة في حد ذاتها ، وجرأتها في التصدي للموروثات التاريخية العتيقة ، يظل من غير المتصور أن يكون طه حسين قد أعاد « تصوير » المجتمع الجاهلي (بعاداته وتقاليده وعصبياته ولهجاته المختلفة والمتنافرة أحيانا) « كما كان » تماما ؛ وذلك لأن ما وصل إلينا عن تاريخ الجاهلية كان يعتمد في الأغلب على القصص والأساطير والروايات ـ كما شهد طه حسين نفسه ـ لا على المخطوطات أو نصوص المؤرخين . ومن ثم لا تعدو محاولة طه حسين أن تكون « قراءة ذاتية » في تاريخ المجتمع الجاهلي (وهو تاريخ هش في حد ذاته) ؛ فليس هناك شيء اسمه « إعادة خلق الحقائق القديمة » من منطلق كون مطلق ـ كما قال جرامشي .

ولعل أهم ما يميز أي فكر إيديولوجي عقائدي هو الجاهه للتصنيف النمطي ، بل في معظم الأحيان للتسطيح . يتضح هذا في تصنيف ماشيري الآلي للأدباء الروس في ضوء أصولهم الطبقية وعصورهم التي شهدوها . وعلى وجه التحديد لا يوجد شيء في أعمال ديستويفسكي يعبر عن الإقطاعية بشكل جوهري ، وإن كان الكاتب قد عاصر تلك المرحلة من تاريخ روسيا القيصرية ؛ فقد تميز ديستويفسكي بالقضايا ذات الطابع الإنساني النفسي ، التي يحاول فيها أن يغوص داخل الذات البشرية ، وأن يسبر غورها ، ليكشف ما فيها من غموض وتناقضات . هذا الرفض العام للأدب « الإنسانى » ـ كما أسماه النقاد الماركسيون ـ بوصفه غير ملائم لعصره ، إنما هو رفض لكل المعانى الإنسانية العريضة ، التي لا تدور في إطار الصراعات الطبقية والسياسية .

القسم الثانى :

الإبداع مظهر من مظاهر السلوك البشرى ، ولكنه مظهر سلوكى « غير عادى » . وذلك لأنه حكر خاص ـ بدون ما سبب منطقى مفهوم ـ على مجموعة من البشر هم من نسميهم بالمبدعين . وكأى سلوك بشرى فإن عملية الإبداع لها وجهان : وجه « خارجى » ، يتمثل في الفعل السلوكى نفسه ، أو المحصلة النهائية للإبداع (القصة ، الرواية ، القصيدة ، اللوحة التشكيلية ، المقطوعة الموسيقية . . . إلخ) ، ووجه « داخلى » يتمثل في النشاط الذهنى والوجدانى الذى يحدث داخل عقل المبدع ليفرز في النهاية هذه الألوان الإبداعية المختلفة . في القسم الأول من البحث حاولنا أن نركز على الجانب الخارجى من السلوك الإبداعى المتمثل في النص الأدبى نفسه ، ورأينا أوجه قصور النقد الإيديولوجى في الحكم المسبق على النصوص الأدبية « بالخضوع » لقوانين فكرية معينة ، وهو أمر أشبه بوضع العربة أمام الحصان . في هذا القسم ننطلق من العام إلى الخاص ، ومن الخارجى إلى الداخلى : من دراسة الأدب بما هو كيان سلوكى اجتماعى عريض (القسم الأول) ، إلى دراسة اللحظة الإبداعية بما هى نشاط ذهنى ووجدانى داخلى . ومرة أخرى لن أحاول « تنظير » ما يحدث داخل عقل المبدع من تفاعل ذهنى ووجدانى ، بل سأحاول إبراز ما تنطوى عليه محاولة « فهم » العملية الإبداعية (داخليا) من مصاعب . وفي رأيى أن هذا الاهتمام « العلمى » الملح بتنظير العملية الإبداعية يرجع إلى سبب جوهرى ، وهو الخلط الدائم بين السلوك الإبداعى والسلوك العادى أو النمطى ؛ والفرق بينهما كبير .

السلوك « العادى » والسلوك الإبداعى :

في مجالات البحث الأكاديمى المتعددة يحدث هناك خلط دائم بين السلوك البشرى العادى أو الطبيعى الذى يستطيع معظم الأفراد أن يمارسوه ، والسلوك الإبداعى الخاص بالمبدعين . ففى علم الاجتماع ـ على سبيل المثال ـ هناك خطأ شائع يجعل من علم الاجتماع الأدبى (وهو فرع ناشىء من فروع علم الاجتماع) فرعا من فروع علم اجتماع المعرفة (بما أن المجالين يتناولان موضوع أصول المعرفة الإنسانية ، سواء في مجال الأدب الخاص أو في مجال الحياة اليومية العام) . والحقيقة أن المجالين يتناولان نموذجين مختلفين من نماذج السلوك الإنسانى : النمطى والإبداعى .

علم اجتماع المعرفة يحاول تقصى العمليات الإدراكية والذهنية التى تدور داخل عقل الفرد في أثناء تفاعله مع الآخرين من خلال تجارب الحياة اليومية النمطية . ويهتم هذا الفرع من فروع علم الاجتماع بدراسة الأصول الأولى للمعرفة الإنسانية ، المتمثلة في الحياة اليومية التلقائية التى يكتسب الأفراد من خلالها القواعد الأولية للتعامل الاجتماعى ؛ فالأفراد ينشأون في بيئات اجتماعية وثقافية « موروثة » ومحددة بقيم وعادات وتقاليد معينة ، ويتعرفون هذه المسلمات الاجتماعية بشكل تلقائى ونمطى . ويتعامل كل فرد من أفراد المجتمع مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفى الخاص (Stock of Knowledge) . ومن خلال هذا التفاعل اللانهائى يتطور ذلك المخزون ويكتسب أبعادا مختلفة ، من أبعاد تلقائية نمطية إلى أبعاد تجريدية فكرية (مثل الفلسفة ، الفنون ، العلوم بأنواعها . . . إلخ) . وقد ظهرت أصول هذا الاتجاه الفكرى المهتم بالبحث عن منابع الحقائق الاجتماعية على أيدى مجموعة كبيرة من مفكرى عصر النهضة ، ثم تلاهم ماركس وفيبر وهوسرل وشولتز . وفي القرن التاسع عشر على وجه التحديد ظهرت مجموعة من التيارات الفكرية « الإنسانية » المناهضة للمنهج الوضعى Positivism الذى ينادى بتطبيق قوانين العلوم الطبيعية في دراسة الظواهر الاجتماعية . ومن أهم هذه التيارات « الإنسانية » المنهج الظاهراتى Phenomenology الذى تبناه إدموند هوسرل ، والذى ينادى بدراسة الفعل الاجتماعى بصفته تجربة إنسانية ذات أصول إدراكية وشعورية ، وذلك على النقيض من المنهج الوضعى ، الذى يدرس السلوك الاجتماعى على أنه مادة « للملاحظة الخارجية » فحسب ، دون الاهتمام بالحافز الداخلى للفعل ، أو بما يحدث داخل العقل من نشاط ذهنى يؤدى إلى الفعل ؛ لأن هذا يكمن في منطقة خارج نطاق

المراقبة والملاحظة العملية المجردة . ولكى يقوم الباحث بتتبع العمليات الإدراكية التى تحدث فى أى تفاعل اجتماعى يدور فى الحياة اليومية ، عليه أن يضع نفسه فى « مكان » الفرد موضع الدراسة . ويستلزم ذلك أن « يحرر » الباحث نفسه من أية تحيزات سابقة ، لكى يكون حكمه موضوعيا مجردا[١٨] . ولا يهتم المحلل الظاهراتى بتلك الأفعال « الفردية » أو الخاصة (مثل السلوك الإبداعى) التى لا تجد أرضية عريضة من المشاركة الاجتماعية ، وإنما يهدف إلى دراسة تلك الأفعال النمطية المتكررة بهدف وضع قواعد علمية ثابتة لها ، أو للجانب الإدراكى الداخلى منها ، قابلة للمراجعة والتحقيق[١٩] .

وإذا كانت هذه هى الخطوط العريضة لعلم اجتماع المعرفة بمنهجه الظاهراتى ـ مع التجاوز المؤقت عن الزعم القائل « بإعادة تصوير » العمليات الإدراكية التى تحدث داخل العقل الإنسانى عند القيام بالفعل ـ فهل يصلح هذا المنهج التطبيقى لدراسة السلوك الإبداعى ؟ الواقع أن طبيعة العملية الإبداعية تختلف جملة وتفصيلا عن طبيعة أى سلوك نمطى عادى ؛ ولا يستطيع أى منهج فكرى « مسبق » ـ مهما كان علميا أو موضوعيا ـ أن يقوم « بتقنين » تلك العملية بهذا القدر من التيقن والشمولية . إن كلمة إبداع بتعريفها القاموسى تعنى الفعل غير المتوقع أو الخارج عن المألوف . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النقد الأدبى المحدد مسبقا بشعارات مثل « الماركسية » أو « الليبرالية » يعبر عن تناقض لفظى وفكرى ؛ لأن الإبداع عكس التقنين[٢٠] . ولا يمكن لناقد ما ـ مهما كان علميا أو « أكاديميا » ـ أن « يكرر » العملية الإبداعية الواحدة كلما طبق قواعد إدراكية وذهنية معينة .

وأكثر من هذا أن قول الظاهراتيين بإعادة تركيب العمليات الذهنية التى تحدث داخل عقل الفرد فى أثناء قيامه بالأعمال اليومية النمطية ، هو أيضا قول افتراضى « متفائل » . وكما يقول كل من هايدجر وجادامر : لا توجد هناك « إعادة » لتجارب نفسية وشعورية سابقة كما حدثت بالفعل ، حتى على أبسط مستويات التجربة الإنسانية ، وإنما قد تكون هناك إعادة قراءة للتجارب الإنسانية السابقة من خلال ذاتية المحلل ، وليس فيما وراءها . أجل ، ليست هناك حقيقة واحدة تعيش « هناك » خارج ذاتية الفرد . ودوافع السلوك الإنسانى ، أو العمليات الذهنية التى يقوم عليها ، لا تظهر هكذا بوضوح وجلاء فى عقل الفرد موضع الدراسة ، وإنما تظهر « هكذا » فى عقل المحلل الذى يقوم بالدراسة حتى على مستوى الأفعال التقليدية النمطية .

بالطبع يستطيع النقد الأدبى أن يتناول العلاقة الجدلية بين العمل الإبداعى والخلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية ؛ لأن الأفعال لا تنشأ من فراغ . ولكن ما لا يستطيع أن يفعله هو شرح « منطق » هذه العلاقة المعقدة . والوصف يختلف تماما عن التعليل[٢١] . لقد كانت هناك قبل بيكاسو أساليب جمالية مألوفة للتعبير عن معانى الحرب والدمار ، سواء من حيث التشكيل أو اللون ، ولكنه جاء فحطم هذه « التوقعات » الجمالية فى رائعته الشهيرة « الجارنيكا » ، التى رسمها فى عام ١٩٣٧ معبرا عن مأساة قرية أسبانية وادعة (اسمها الجارنيك) دمرها الألمان تدميرا تاما فى عام ١٩٣٦ . لقد جاءت لغته التعبيرية جديدة إلى حد كبير فى تصوير آثار الدمار ؛ فهو لم يرسم صورة طبيعية للقرية المدمرة، ولكنه استخدم الرمز فى تكثيف معنى الدمار وتلخيصه : الأشكال المشوهة ، الأطراف المتناثرة ، الرأس المقطوع ، الحصان الفزع ، الثور الأسبانى ، يد الرجل المحتضر المرفوعة نحو شباك الغرفة ، المصباح المتدلى من السقف ليكشف ما على الأرض من خراب وموت . وقد جاء اختيار اللون أيضا غريبا وعبقريا ؛ فهو لم يستخدم اللون الأحمر ـ لون المذابح والدماء ـ على الإطلاق ، بل استخدم درجات من الرمادى والأزرق والأسود (الألوان الباردة) ، وهى الألوان الأساسية للصورة ، وذلك لخلق مناخ لونى ونفسى عام للتعبير عن حالة الموت . وعندما يقوم المحللون بدراسة الجارنيكا يستطيعون أن يربطوا بين اللوحة والحدث المروع الذى ألم بالقرية ، ولكنهم لن يستطيعوا أبدا « تعليل » تلك الرؤية التشكيلية الثورية التى جاء بها بيكاسو للتعبير عن ذلك الحدث . وكما يقول مصطفى ناصف فإن البواعث الاجتماعية حافز وليست سببا ، وكل لحظة تاريخية غنية بإمكانات لا حصر لها ؛ لأنه ليس لظرف اجتماعى ما معنى واحد لدى الأفراد[٢٢] . وهناك جانب آخر على قدر كبير من الأهمية ، لا يجد صدى لدى المحللين الاجتماعيين للأدب ، وهو الجانب الجمالى من الإبداع الأدبى ، ربما لأن الجماليات يصعب كثيرا تحليلها فى إطار العلاقة المباشرة أو حتى غير المباشرة بين السلوك الإبداعى والظروف الاجتماعية . الشكل الجمالى بوجه عام يتمتع بقدر كبير من المقاومة بل التحدى أحيانا لمتغيرات المضمون ، وفى أحيان أخرى يثور على « محدودية » المضمون (الفكرة أو الحدث . . . إلخ) ليستشرف آفاقا جديدة فى التعبير الجمالى أو التشكيل (كمثل حالة الجارنيكا) . وهناك تأثير الأدب على الأدب ، والفن على الفن ؛ فالشعراء يستمدون من التراث الشعرى الزاخر الرحب (بما هو مكون أساسى لوجدانهم الشعرى) أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع[٢٣] . والدليل على ذلك هو صمود شكل القصيدة العربية العمودى على مدى قرون طويلة من الزمان حتى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، برغم تغير الظروف الاجتماعية والأزمنة والشعوب ، واختلاف المضامين والأغراض الشعرية .

وكما حاول المحللون الاجتماعيون للأدب تنظير العلاقة بين العمل الإبداعى (أو الجانب السلوكى « الخارجى ») والخلفية الاجتماعية التاريخية ، ظهرت كذلك نظريات وتيارات فكرية عدة تحاول أن تكشف النقاب عن الجانب الآخر « الداخلى » من العملية الإبداعية ، أو النشاط الذهنى الذى يحدث داخل عقل المبدع ليفرز فى النهاية الألوان والأشكال الإبداعية المختلفة . وهذه النظريات حاولت أن تجد صيغا « منطقية » محددة لأسباب النشاط الإبداعى « الداخلى » . وسوف أحاول ـ بعد عرض هذه التيارات الفكرية بشكل موجز ـ أن أقدم ـ ما أتصوره ـ وصفا لطبيعة العملية الإبداعية ، أو بمعنى أصح ، إيضاحا لصعوبة فهم العملية الإبداعية فى ضوء المنطق العقلى « العلمى » المتعارف عليه .

نظريات الإبداع :

تعددت نظريات الإبداع على مدى عصور طويلة من عمر الفكر البشرى ، أقدمها هى نظرية الإلهام ، التى تقرر بأن الفنان لا يستلهم عمله الفنى من عقل واع أو شعور ظاهر أو بيئة اجتماعية ، بل يستلهمه من قوة عليا أو من وحى سماوى لا سلطان لـه (للفنان) عليه . وقد كان أفلاطون هو أقدم من أرسى نظرية الإلهام ، ثم تلاه الأفلاطونيون الجدد فى عصر النهضة . وفى ذلك العصر اختلطت فكرة الجمال المطلق (أفلاطون) بفكرة الفيض الإلهى ، التى ترى بأن عملية الإبداع هى فيض خارجى من الذات الإلهية ورمز الجمال المطلق . ثم تجددت النظرية على يد الشعراء والفلاسفة الرومانسيين ، مثل ديلاكروا ونيتشه وكولريدج وجوته ، الذين عارضوا التيار العقلى لتفسير الإبداع (بوصفه وظيفة من وظائف العقل الواعى البعيد عن الغموض والخيالات والتهويم) . ويرى جوته أن الفنان نصف إله ، وأن الفن العظيم يهرب من كل سيطرة بشرية ، ويرتفع عن القوى الدنيوية ليعلن أن الفنان « أسير » لإله ما ، أو شيطان ما ، يتملكه(٢٤) .

ويرى أنصار النظرية العقلية لتفسير العملية الإبداعية ، أمثال كانط وهيجل وشوبنهاور وفان جوخ ودافنشى ، أن الإبداع هو وليد الفكر الواعى والإرادة العقلية المستنيرة . والإلهام المفاجىء فى ضوء هذه النظرية لا يأتى من فراغ ، وإنما هو وليد التفكير المضنى المتواصل . يقول دافنشى : « العبقريات تعمل قليلا وتفكر كثيرا » . وقد دلت سيرته الذاتية نفسها على ذلك ، فقد كان كثير التأمل والتفكير والتردد قبل الشروع فى أى عمل فنى جديد . والفنان المبدع - كما يرى كانط - لا يحاكى الطبيعة ، وإنما ينبع إبداعه الفنى من فكره الخاص به(٢٥) . وقد حاول بعض العلماء النفسيين ، أمثال كاترين باتريك ووالاس وجيلفورد ، تحليل مراحل عملية الإبداع العقلية ، فقسموها إلى أربع مراحل : الاستعداد ، حيث يستقبل الفنان مجموعة أفكار وتداعيات لا يسيطر عليها ؛ والإفراخ (أو التخمر عند والاس وجيلفورد) ، حيث تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية ؛ ومرحلة تبلور الفكرة (الكشف) ؛ ثم أخيرا تأتى عملية تنفيذ الفكرة (التحقيق) . ولقد قامت باتريك باختبار فروضها عن طريق « اختبار معملى » لمجموعة من الشعراء الذين طلب منهم الكتابة عن موضوع محدد فى جلسة معملية محصورة زمنيا .

أما أصحاب المدرسة السيكولوجية فلا يوافقون على أن يكون الإبداع الفنى شرارة إلهية سماوية ، كما لا يوافقون على فكرة العقل الواعى ودوره فى الإبداع ، أو على تأثير البيئة الاجتماعية فى الإبداع (مدرسة التحليل الاجتماعى للأدب - وقد تعرضنا لها فى القسم الأول) ، وإنما يعلون من شأن اللاشعور العقلى بوصفه مفسرا أساسيا للسلوك الإبداعى . إن فرويد - مثلا - يرى أن الرغبات الجنسية المكبوتة هى المفتاح الرئيسى لحل رموز السلوك البشرى . ولقد طبق ذلك على كثير من أنماط السلوك ، ومنها السلوك الإبداعى . وجاء فى مذكرات ليوناردو دافنشى أنه كان يرى حلما متكررا يتمثل فى نسر يضربه بذيله عدة مرات على فمه (دافنشى) ويحاول أن يفتحه ثم ينسحب عنه ويطير بعيدا . ومن خلال دراسة فرويد لحياة دافنشى الشخصية استطاع أن يفسر هذا الحلم كالآتى : ذيل النسر يمثل عضو التذكير وشخصية الأم فى آن واحد ؛ فقد كان يرمز للأم فى المجتمعات القديمة بالنسر ، مثل الإلهة موت الفرعونية . ويجيب فرويد عن التساؤل : ما العلاقة بين الأم وعضو التذكير؟ بأن الإلهات الأسطوريات كن يجسدن فى أجساد مزدوجة الجنس (hermaphroditic) ، مثل موت ، وحتحور ، وإيزيس . ولقد كان دافنشى الطفل ملتصقا بأمه فى السنوات الخمس الأولى من حياته ، فتركت تلك المرحلة الطفولية الشبقية (المتمثلة فى لذة الرضاعة) أثرا كبيرا فى حياته فيما بعد . ولأن الطفل الذكر يفترض أن جميع الأشخاص - نساء ورجالا - يمتلكون عضو التذكير ، جاء هذا اللبس - فى الحلم - بين الأم وعضو التذكير ، الذى يشير إلى مرحلة اللذة الشبقية . وعندما انتقل دافنشى ليعيش مع والده لم يستطع أن ينسى أمه ، ولكنه كبت ذلك الحنين إلى دفء صدرها واحتضانها إياه فى اللاشعور ليطفو بعد ذلك فى الحلم على شكل ذيل النسر . ولهذا السبب لم يتزوج دافنشى ، وعاش « وفيا لذكرى أمه »(٢٦) . وإذا نظرنا إلى لوحات دافنشى فسنجد - كما يرى فرويد - أن شخصياته النسائية مثل الموناليزا الشهيرة لها النظرة الآسرة الغامضة نفسها ، التى ترتبط بشخصية الأم التى يحن إليها دوما(٢٧) . أما يونج فيرى أن الفكر الإبداعى هو تعبير عن لا شعور جمعى ، وهو بمثابة مُجَمّع التجارب الإنسانية البدائية التى انحدرت إلينا عبر الأسلاف والأجداد . وهذا اللاشعور الجمعى هو خلاصة كل ما هو مشترك بين النفوس البشرية ، بغض النظر عن حدود الزمان والمكان ؛ وهو ما نراه فى الأساطير المتوارثة ، وفى الأعمال الفنية الخالدة ، التى لا وطن لها(٢٨) .

نقد :

إذا حاولنا أن نقوم هذه التيارات الفكرية التى تناقش مفهوم الإبداع بما هو نشاط عقلى ، نجد أنها جميعا قد غلبت التفسير الأحادى التسطيحى . إن هذه النظريات تقوم على أساس أن السلوك الإبداعى هو نمط سلوكى متكرر ذو علة واحدة ، أى أن حالات الإبداع الفردية ما هى إلا نماذج لنمط سلوكى واحد ذى باعث محدد ، وإن اختلفت تلك النظريات فى تحديد هذا الباعث (تماما مثل البنيوية والماركسية . . إلخ) . وإذا أخذنا مثلا نظرية الإلهام أو الوحى السماوى المفاجىء نجد أنها قد ركزت فقط على الجانب « الغيبى » أو اللاشعورى من العملية الإبداعية ، حيث تطرأ على المبدع فكرة معينة و موضوع ما « فجأة » ، وكأن هذه الأفكار قد هبطت من السماء . والحقيقة أن نظرية الإلهام صحيحة وخادعة فى الوقت نفسه . هى صحيحة لهذا البروز الظاهرى المفاجىء للخواطر والأفكار ؛ وخادعة لأن هذه الأفكار بالتأكيد قد ارتبطت بتجارب شعورية سابقة مر بها المبدع واختزنها العقل فى منطقة بعيدة عن الشعور الواعى . وهذا ما يحدث تماما فى الأحلام كما نعرف من علم النفس ؛ فالأحلام

لا تهبط هكذا من فراغ ، وإنما هى - أو بعض منها ، بمعنى أصح « إظهار » لما يحدث فى منطقة الوعى اللاشعورى من تفاعل فكرى . وهناك نقد آخر يوجه إلى نظرية الإلهام ، هو إغفالها عنصر التنفيذ من العملية الإبداعية . فهبوط الأفكار فى حد ذاته لا يعنى اكتمال العملية الإبداعية ، لأن المبدع - أيا كان مجال إبداعه - لا « يرى » الصورة النهائية لعمله قبل مرحلة التنفيذ ، وإنما تتبلور الصورة وتتضح التفصيلات ، ويتم التعديل المستمر للأفكار وللشكل الجمالى للعمل فى أثناء مرحلة التنفيذ .

أما بالنسبة للنظرية العقلية فهى أيضا قد شابها كثير من أوجه القصور ، بالرغم من أنها قد أسقطت تلك الأفكار الغيبية أو الأسطورية التى جاءت بها نظرية الإلهام . لقد ركز أنصار هذه المدرسة على دور العقل الواعى فقط فى عملية الخلق الإبداعى ، ولكنهم تغافلوا عن أصول هذه الأفكار : هل هى اجتماعية أم ذاتية ؟ هل هى مكتسبة أم فطرية كامنة ؟ أم هى مزيج من الاثنين[٢٩] ؟ وأيضا لا « يحبذ » أنصار هذه المدرسة التعامل مع المنطقة « غير الواعية » من الفكر الإبداعى أو الإرهاصات الأولى للإبداع ، لتعارض ذلك مع منهجهم « العلمى » فى دراسة العملية الإبداعية . وكما رأينا فلقد قام كل من باتريك ووالاس وجيلفورد بتقسيم « مراحل » العملية الإبداعية تقسيما عقليا تعسفيا ، على طريقة محطات مترو الأنفاق . ا : الاستعداد ثم التخمر ثم الكشف ثم التحقيق ، وكأن هذه المحطات العقلية « قائمة » بالضرورة ، ويمكن التحدث عنها ووصفها بهذا الترتيب وهذا التيقن . أين مثلا « الحدود » الفاصلة بين الاستعداد والتخمر ، أو بين التخمر والكشف ؟ وكيف يمكن أن نتحدث عن نشاط ذهنى لا نراه ، يحدث داخل عقل المبدع ويستمر فى التفاعل فى أثناء عملية التنفيذ بهذا اليقين « العلمى » ؟ ثم هل « يجب » أن يمر جميع المبدعين بهذه المراحل الأربع ؟ وكيف نقيس « الشذوذ » عن هذا الترتيب ، إن وجد ؟ ويتضح تماما ، من استعراض هذه الآراء النظرية ، أن هناك خلطا مخلا بين مفهوم الذهن الإبداعى ومفهوم النشاط الذهنى الرياضى أو « العقلانى » ، الذى يمكن تحليله فى شكل خطوات : أ ثم ب ثم ج وفى النهاية نصل إلى النتيجة الحتمية د (وهى المشكلة التى سنتطرق إليها عما قليل) . أيضا القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع ، قول غير مكتمل ، لأنه لا يبين أو يعلل تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين ، من نحت إلى تصوير إلى قص إلى شعر . . . إلخ . وتتغافل هذه النظرية مرة أخرى عن دور التنفيذ فى العملية الإبداعية . و « المرء لا يبتكر إلا بالعمل »[٣٠] .

على النقيض الآخر من المدرسة العقلية ، التى تعلى من شأن العقل الواعى فقط فى العملية الإبداعية ، نجد أن المدرسة السيكولوجية الكلاسيكية تقرر بأن اللاشعور العقل هو المصدر الأساسى للإبداع ، وفى هذا تسطيح آخر . صحيح أن البدايات الفكرية الأولى لعملية الإبداع تتفاعل داخل عقل المبدع فى منطقة بعيدة عن الوعى الشعورى « الواضح » ، لكن الإبداع ليس كله لا شعوريا ، فهناك دور الجهد العقلى المضنى الذى يقوم به المبدع فى أثناء عملية التنفيذ ، وما يتضمنه ذلك من إضراب وتعديل وإلغاء وتفضيل ، إلى آخر ذلك من عمليات « صقل » المولود الابداعى ليأخذ شكله النهائى . وليس صحيحا ما قاله فرويد من أن التجارب الشخصية السابقة ، وبخاصة تجارب الطفولة المكبوتة ، هى المصدر الوحيد للإبداع أو للسلوك الإنسانى بشكل عام . فأين دور المؤثرات الاجتماعية الكثيرة التى لا ترتبط بمرحلة الطفولة ، والتى لا علاقة لها بالرغبات الجنسية المكبوتة ، مثل حادثة تدمير قرية الجارنيكا ، التى ألهمت بيكاسو تسجيلها وتصوير بشاعتها ؟ المشكلة أن فرويد كان « يرى » تفسيرا جنسيا متخفيا وراء كل مظهر سلوكى « خارجى » ، حتى السلوك الإبداعى . ولقد جاءت قراءته لمذكرات ليوناردو دافنشى قراءة أحادية متعسفة ، فعلى سبيل المثال كيف عرف دافنشى هذه المعلومات عن الإلهات الفرعونيات وقد كانت الحضارة المصرية القديمة فى عهده تاريخا مجهولا ، حيث إن شامبليون ، أول من نجح فى قراءة اللغة الهيروغليفية ، ظهر إلى الوجود بعد دافنشى بما يزيد عن ثلاثة قرون[٣١] ؟ ولماذا يكون النسر رمزا للأم ويكون ذيله رمزا لعضو التذكير ؟ ولماذا يجب أن يكون النسر رمزا لشىء آخر غير النسر ؟ لقد كان معروفا عن دافنشى اهتمامه الشديد بالطيران ، وكان معجبا بإيكاروس بن ديدالوس لمحاولته الطيران بأجنحة من الريش.والظاهر أن مسألة الطيران قد ارتبطت عند دافنشى بأصول دينية لا شبقية ، كما نستشف من مذكراته ، فلقد كانت الأساطير الدينية فى عهده تتحدث عن ملائكة مجنحة ورسل مجنحة ، مثل يوحنا البشير المجنح ، بل حتى عن شياطين مجنحة[٣٢] . ومرة أخرى لا تستطيع المدرسة السيكولوجية تعليل الفروق الفردية بين المبدعين حتى بين أفراد المدرسة الفنية أو الأدبية الواحدة . وإذا كان الفرد يتسامى عن الدافع الشبقى ويحوله إلى دافع آخر له شكل اجتماعى ، فلماذا يتجه التسامى عند البعض نحو الإبداع وعند البعض الآخر نحو أنماط أخرى من النشاط السلوكى ؟ ولماذا يبدع البعض شعرا والبعض قصا والبعض تصويرا تشكيليا ، سواء أكان الدافع للإبداع اللاشعور الشخصى (فرويد) أم اللاشعور الجمعى (يونج) ؟

من الواضح أن هذه النظريات الشمولية لا تخدم كثيرا فى تفسير العملية الإبداعية ، وذلك لأنها تتعامل مع الإبداع على أساس أنه نشاط ذهنى وسلوكى مطلق ، « يجب » أن يحمل ملامح ثابتة تصدق على جميع المبدعين على اختلاف إبداعاتهم ومجتمعاتهم وعصورهم . وكما يقول على عبد المعطى محمد فإن فشل هذه النظريات فى تفسير العملية الإبداعية يرجع إلى أنها تركز إما على الذات فقط (الإلهام ، النظريات العقلية ، اللاشعور الشخصى (فرويد)) ،أو على الموضوع فقط (المجتمع ، اللاشعور الجمعى (يونج)) ، أى الفرد أو المجتمع[٣٣] . والمفروض أن نتناول قضية الإبداع من منظور الفرد والمجتمع معا ، أى التفاعل الجدلى الخاص بين ذات المبدع والمؤثرات الاجتماعية المختلفة ، التى يتعرض لها طوال حياته .

ويقودنا هذا مباشرة إلى مناقشة موضوع تمايز المبدعين واختلاف تعبيراتهم الإبداعية . ويرى بعض المحللين مثل مصطفى سويف

وعلى عبد المعطى محمد أن تميز كل فنان عن غيره يرجع إلى أن كل فنان يحمل داخله إطارا معرفيا مختلفاFramework عن غيره ؛ وهى صياغة جديدة لمقولة المخزون المعرفى Stock of Knowledge الخاصة بهو سرل وشولتز ، وهى مفتاح مقولة النسبية التاريخية كما بينا من قبل . ويرى سويف أن الإطار المعرفى للفرد أيا كان هو نظام مكتسب جدلى ، تنتظم فيه خبرات الفرد الذاتية فى شكل أبنية معرفية خاصة به . فمثلا نجد أن الشاعر قد كوّن إطارا شعريا خاصا به نتيجة لكثرة اطلاعه الشعرى وتذوقه المكثف لإبداعات الشعراء الآخرين . والقصاص يكتسب إطارا قصصيا خاصا من كثرة اطلاعه المنظم أو « الموجه » فى ميدان القصة . وهكذا الحال بالنسبة للمصور والموسيقى وغيرهما من المبدعين . وهذا التنظيم المعرفى الخاص بالمبدع ، الذى توجهه طبيعة التذوق الفنى لديه ، هو « الذى من شأنه أن يظهر فى سلوك فريد هو الإبداع الشعرى »[٣٤] . وهذا يعنى أن الفرق الوحيد بين الإنسان العادى والمبدع هو فرق اطلاع معرفى . وتنطبق قوانين التفكير الإنسانى على كل من الأشخاص المبدعين والأشخاص العاديين ؛ « لأن تفكير كل منهم لا يختلف هو والآخر إلا من حيث درجة توافر خصائص الإبداع فيه »[٣٥] .

لكن ما المؤثرات المباشرة التى تؤدى إلى حدوث لحظة للإبداع بعينها ؟ يرى عدد من المحللين أن السلوك الإبداعى ينشأ بسبب الرغبة فى إحداث تكيف اجتماعى بين الـ « أنا » ، أى ذات الفنان المبدع ، والـ « نحن » ، أى الآخرين (المجتمع أو الطبقة الاجتماعية أو الجماعة العرقية أو الأسرة . . . إلخ) . ويكون المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقا مع الـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعى ما يستجيب له المبدع قبل مرحلة الإبداع متوافقا مع الـ « نحن » ، ثم يظهر مؤثر اجتماعى ما يستجيب له المبدع فيتوتر ، ويعكس هذا التوتر صدعا ما بين الـ « أنا » والـ « نحن » . لذا يتجه المبدع من خلال عملية الخلق الإبداعى إلى رأب الصدع بين ال « أنا » وال « نحن » ، أى إلى خفض التوتر وإحداث تكيف جديد مع الآخرين . ومعنى هذا أن عملية الخلق الإبداعى هى عملية تواصل بين طرفين : الفرد المبدع ، والمجتمع أو الآخرين ، تماما مثل معظم أفعالنا العادية ذات النشاط المدفوع ، أى « التنظيم » الاجتماعى[٣٦] . وهذه الرؤية الجديدة للإبداع : مفهوم الإطار المعرفى النوعى للمبدع ، وحاجته إلى خفض التوتر بين الـ « أنا » والـ « نحن » عن طريق الخلق الإبداعى نفسه ، هى البديل الواقعى « الموضوعى » لنظريات الإبداع الشمولية المطلقة ، التى لا تفسر سبب تمايز المبدعين النوعى . هذا المنهج الجديد يتخطى عملية التصنيف النمطى التى وقع فيها أصحاب الإلهام والعقليون والسيكولوجيون . . . و « ليس من شك فى أن الوصف جزء من مهمة الباحث ، لكنه ليس المهمة كلها ؛ إنما هو منطقة كمفترق الطرق ، يتأدى بعض الباحثين منها إلى وضع الفروض المفسرة ثم اختبار قوة هذه الفروض بالتجربة أو بالمشاهدة للوقائع ، وهنا نكون متابعين لطريق العلم الصحيح الذى يمكن أن يؤدى إلى التنبؤ . ولكن البعض الآخر من الباحثين يتجه إلى التصنيف ، والتصنيف لا يضيف شيئا جديدا »[٣٧] .

لكن هل تصلح فكرة الإطار المعرفى للمبدع وحدها لكى تقدم تفسيرا متكاملا لمفهوم الإبداع ؟ سأحاول فى الجزء التالى الإجابة عن هذا التساؤل .

ماهية الإبداع :

فى الحقيقة إن فكرة الإطار المعرفى للفرد بشكل عام ، هى فكرة صحيحة تماما للتعبير عن نسبية الوجود البشرى ، أى نسبية قراءة « الحقائق » والمؤشرات التاريخية والاجتماعية من فرد إلى فرد ، وذلك على نحو ما ظهر لنا من آراء جرامشى وهوسرل وشولتز وسويف وغيرهم من المفكرين . لكن فكرة نسبية الإطار المعرفى - من وجهة نظرى - لا تعلل ظاهرة الإبداع الفنى إلا تعليلا جزئياً . أولاً ، لست أتفق مع الرأى القائل بأن الفعل الإبداعى لا يختلف عن الفعل العادى سوى فى نوعية الإطار المعرفى المنظم لكل من المبدع وغير المبدع . إن كثرة الاطلاع المنظم فى مجال ما من مجالات الإبداع الأدبى ليس هو الشرط الأساسى لظهور الإبداع الأدبى . هناك كم هائل من المثقفين والنقاد الأدبيين من يعرفون مختلف الأعمال الأدبية من شعر ورواية ومسرحية . . إلخ ، بفهم شديد وبتخصص شديد أيضا (وكثيراً ما يتفوق الناقد المسرحى - مثلاً - على المؤلف المسرحى من حيث غزارة اطلاعه « المنظم » على التراث المسرحى الرحب) ، ومع ذلك فهم لا يبدعون . ولعل ذلك أوضح ما يكون فى مجالى التأليف الموسيقى والتصوير التشكيلى ، حيث يرتبط الإبداع بقدرات سمعية وحركية بصفة خاصة . ما السر فى أن بعض الأطفال ، فى سن مبكرة جداً ، وفى محيط أسرى « عادى » (ألا يكون أحد الأبوين موسيقياً أو فناناً تشكيلياً) يبدون استجابات سمعية مختلفة للموسيقى ، أو يتمايزون فى قدراتهم الحركية التشكيلية ؟ ما « الإطار المعرفى الخاص » الذى استطاع أن يكتسبه الطفل فى عامه الأول أو الثانى من العمر ليجعله يستجيب لصوت الأذان مثلاً بشكل مختلف ، أو يجعله يتفوق على إخوته فى القدرة على « التقاط » النغمات وترديدها بدون نشوز وهم يعيشون فى البيئة الأسرية نفسها ؟ الواقع أن فكرة الإطار وحدها لا تستطيع أن تفسر « الموهبة » أو « الاستعداد الشخصى » وهى ألفاظ لا يحبذها بعض النقاد « العلميين » ، لأنها غيبيات يصعب قياسها أو تقويمها علميا .ويقر سويف أننا فى النهاية لا نستطيع أن نستغنى عن فكرة الاستعداد الفطرى الخاص ، وإن كنا لا نستطيع أن نكيفها علميا تكييفا دقيقا[٣٨] .

وإذا انتقلنا إلى مدلول العملية الإبداعية من حيث إنها محاولة لإعادة التوازن بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، فالواقع أن هذه مقولة وصفية عامة ، لا تفيد كثيرا فى إلقاء الضوء على ماهية العملية الإبداعية . هناك كثير من المثقفين والمفكرين والنقاد فى مجتمعاتنا العربية يعيشون حالة عامة من الصدع بين الـ « أنا » والـ « نحن » ، أى حالة من الاغتراب عن واقعهم الاجتماعى ، ومع ذلك لا يبدعون . ثم هل نستطيع أن نعمم ونقول إن كل لحظة إبداعية هى وليدة صدع ما بين ذات المبدع والآخرين ، فيتجه المبدع عندئذ إلى رأب الصدع أو

التواصل الاجتماعى مع الآخرين من خلال عملية الإبداع ؟ عندما يكتب الشاعر قصيدة تمجيدا للثورة مثلا ، أو لانتصارات أكتوبر ، فأين وجه الصدع بين الـ « أنا » و الـ « نحن » ؟ وما حدود الـ « نحن » ؟ هل هى كله ، أم الطبقة الاجتماعية ، أم الإنسانية المطلقة ؟ وهل ينطبق هذا الشعور بالصدع مع الآخرين على إبداعات الملحن الموسيقى والفنان التشكيلى والمثال والنحات أيضا ؟ إذن كيف لحن عبد الوهاب « الجندول » أو « مسافر زاده الخيال » ؟ هل استلهم « الصدع » من الكلمات المكتوبة ؟ وكيف أبدع محمود مختار تمثال « نهضة مصر » العملاق ؟ من الواضح أننا لن نستطيع أن « نعلل » اللحظات الإبداعية المفردة بهذا الوصف التعميمى ، وإن كان من الممكن أن نتحدث عن حالة عامة من الاغتراب عن الواقع الاجتماعى ، تجعل الفرد قادرا على تلمس القضايا والمشكلات الاجتماعية العامة ورصدها ، وهى السمة التى أطلق عليها جيلفورد « الحساسية للمشكلات » . وفى هذه السمة يشترك المثقفون والمفكرون والمبدعون على حد السواء . وإذا كانت لحظات الصدع إذن بين الـ « أنا » والـ « نحن » لا ترتبط بالمبدعين فحسب ، فكيف فى النهاية نفسر الظاهرة الإبداعية ؟

الإبداع فى أبسط تعريف له هو القدرة على التخيل ، هو القدرة على رؤ ية علاقات جديدة بين « حقائق » الحياة الموروثة وتصورها ، والقدرة على عبور حواجز العرف والتقاليد السائدة فى مجالات الفكر الإنسانى كافة . وبهذا التعريف يتسع مفهوم الإبداع ليشمل كل من له القدرة على إعادة تركيب الخبرات الموروثة وصياغتها فى قوالب أو رؤ ى جديدة ، سواء فى مجال العلم أو الفكر أو الأدب أو الفن ، والسبب فى أننا نحصر مفهوم الإبداع فى العصر الحديث فى دائرة الأدب والفن هو ازدياد التخصص فى مجالات البحث العلمى المتعددة ، على نحو يحد من القدرة على التخيل والربط بين التخصصات العلمية المختلفة . لقد أصبح « الإبداع العلمى » بشكل عام إبداعا تراكميا نتيجة لتراكم جهود عدد كبير من العلماء المتخصصين على مدى أجيال [39] ولعل من أعظم العلماء المبدعين الذين تحلوا بقدرة فائقة على التخيل ، أو القدرة على خلق « رؤ ى » جديدة للحياة ، هم جاليليو ونيوتن وألبرت أينشتاين . لقد استطاع جاليليو أن « يقلب » نظام الكون رأسا على عقب ؛ فبعد أن كانت الأرض هى محور الكون (أو مجموعتنا الشمسية) ، أصبحت هى تابعا للسيد الجديد : الشمس وكان منطقيا أن يتهم جاليليو بالجنون والكفر ؛ لأن العقل الإنسانى وقتها لم يكن ليتقبل هذا الانهيار الحاد لتلك « الحقيقة » الفلكية الدينية الراسخة (فكرة أن الأرض هى مركز الكون كانت تتفق مع التفسيرات الكنسية آنذاك ، ولذا وقفت الكنيسة ضد جاليليو بشدة) . كذلك أحدثت منجزات العالم الكبير إسحق نيوتن الفكرية ثورة كبيرة فى مجالى الفلك والفيزياء الأرضية ، حيث فسرت قوانينه الخاصة بالجاذبية الكونية كثيرا من المشكلات العلمية التى كانت مفرقة آنذاك فيما يتعلق بحركة الأجرام السماوية فى مداراتها،وسر « غرابة » مسارات المذنبات ، وأسباب المد والجزر ، واضطراب حركة القمر المدارية عندما تتعرض لتأثير الجاذبية الشمسية . لقد وحّد نيوتن فى « رؤ ية » واحدة أعمال كل من جاليليو وكوبرنيكس وكبلر ، وحولها إلى نظرية متماسكة . أما أينشتاين فلعله ظاهرة إبداعية علمية فريدة ؛ إذ جمعت نظريته الشهيرة بالنسبية جميع « حقائق » العلوم الطبيعية فى سلة واحدة . وتفيد هذه النظرية فى بساطة شديدة أن جميع حقائق الكون نسبية : أولا لأننا نتعامل معها بحواسنا ، « وكل طبقة من المخلوقات تعيش سجينة فى تصوراتها ، لا تستطيع أن تصف الصور التى تراها للطبقات الأخرى »[40] ؛ وثانيا لأن كل ما فى الكون من جزيئات وذرات وكواكب وشموس وأقمار يتحرك ، فلا معنى لأن نتكلم عن « وضع ثابت » لشيء ما ، وإنما يجب أن نقيس حركة جسم أو سكونه بالرجوع إلى جسم آخر .

والسر فى عبقرية هؤلاء العلماء الأفذاذ أو المخترعين أو الأدباء أو الفنانين لا يكمن فى قدرتهم على الاستيعاب أو الاطلاع على أكبر قدر من المعلومات المتخصصة فى أطر موجهة ، وإنما يكمن فى قدرتهم على مجاوزة « الواقع » المألوف ، أو الأعراف السائدة ، سواء فى مجال التفكير العلمى ، أو التعبير اللغوى الجمالى ، أو التصوير التشكيلى . ومن الأمثلة على أن مجرد تراكم المعلومات لا يكفى لتفسير الإبداع ما حدث لـ « لوى باستير » ، العالم الشهير ، عندما دعى للعمل على حل مشكلة لها علاقة بدودة الحرير ، واكتشف الخبراء جهل باستير بهذه الدودة أو ضآلة معلوماته عنها . ومع ذلك تمكن باستير - لا الخبراء - من حل هذه المشكلة ؛ وذلك لأنه غالبا ما يحتاج الابتكار فى مثل هذه الحالات إلى حد أدنى من المعلومات المتعلقة بالموضوع ، مقترنة بقدرة عالية على التخيل ، أو أعادة صياغة العلاقات بين الأشياء [41].

لكن ما طبيعة النشاط الذهنى الإبداعى نفسه ؟ وكيف ينمو ويتطور ؟ وهل يمكن تقسيمه إلى « مراحل » كما فعل جيلفورد ووالاس ؟ النشاط العقلى الإبداعى هو أقرب ما يكون إلى التفكير الحدسى intuitive thought منه إلى التفكير العقلانى المنطقى rational/ logical thought - على عكس ما يخلط بعض المحللين . التفكير العقلانى تفكير واع بنفسه ، « واضح المعالم » ، له خطوات محسوبة وبدايات ونهايات يمكن تتبعها ووصفها وتقسيمها إلى مراحل . مثلا إذا أعطيت طالبا مسألة رياضية لحلها وطلبت منه شرح الخطوات التى اتبعها ليصل إلى النتيجة النهائية فإنه سيبدأ بالحديث عن « أ » ثم « ب » وبعدها « جـ » ليصل فى النهاية إلى الحل « د » . من السهل « استرجاع » هذه المراحل والحديث عنها لأنها واضحة وتقريرية . أما الحدس intuition - وفى قول آخر التفكير الافتراقى divergent thinking - فهو تفكير مبهم النشأة ، غامض التركيب ، لا يعى صاحبه على وجه اليقين بداياته و « نمط » تطوره ، وإنما يعى نهاياته ، أو ما هو قرب النهاية ، حينما يخرج هذا النشاط العقل الكامن إلى حيز الشعور ، وتبرز الفكرة الإبداعية « فجاة » - وهذا هو ما يطلق عليه المبدعون لحظة الإلهام أو هبوط الوحى . ثم تكتمل العملية الإبداعية بمرحلة التنفيذ ؛ وهى مرحلة شاقة ومرهقة ، يشحذ فيها المبدع كل حواسه ، ويقوم بجهد عقلى وانفعالى مُضْنٍ ، فيعدل ويضرب ويركب ويحسّن ، إلى أن يخرج الوليد الفنى إلى النور . وإذا حاولنا أن نقرب

العملية الإبداعية إلى الأذهان وجدناها أشبه ما تكون بمرحلة الحلم ، حيث يغفو العقل الواعي ويظل العقل الباطن نشطا لا يكل ، خصوصا إذا كانت هناك فكرة « ملحة » على النفس . ومن الممكن بالطبع أن « نتحدث عن » هذه المرحلة الغائبة الحاضرة من الذهن بشكل وصفي عام ، كأن نطلق عليها مرحلة « التخمر » إذا أردنا ، ولكن من الصعب أن نشرح آليات هذا النشاط العقلي أو تطوره بشكل واضح واع ؛ أي أنه من الممكن أن نقول إن « نشاطا ما » يحدث في منطقة بعيدة عن الوعي المباشر ، ولكن من الصعب أن نحلل « ما هو » هذا النشاط وكيف يعمل وينمو . حتى محاولة أن نسأل المبدعين عما حدث « داخل عقولهم » في أثناء العملية الإبداعية هي محاولة غير مجدية ، لأنها غير « واقعية » . في الأغلب سيتحدث المبدع عما « يعتقد » أنه قد حدث هناك . ويقول دائون « أن تطلب من شاعر أن يصف العملية الإبداعية هو أن تطلب منه أن يضع قاعدة أو ما يقوم مقام القاعدة »[42] . ومن الممكن للنقد الأدبي أن يعقب ، لا أن « يعلل » أو يتنبأ كما يأمل بعض المنظرين . إن التنظير يهدف دائما إلى الوضوح ، وينزع إلى القولبة ، في حين أن العملية الإبداعية بما هي نشاط عقلي غير عادي وغير « منطقي » ستظل دائما حدثا فريدا « غير معلل » .

في القسم الأخير من البحث أود أن أتقدم بمنظور فكري مختلف ، يتناول مشكلة التفسير بشكل فلسفي عام ، وهو مذهب التأويلية الفلسفية - كما أسماه هانز جورج جادامر . هذا المذهب التأويلي هو منطلق فلسفي « غير إيديولوجي » ، أي لا يحمل نظرية معينة « تحكم » العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، وإنما يتعامل مع عملية التفسير على أنها لحظة تفاعل شعوري وذهني خاصة،لا تقبل التكرار أو « إعادة » التركيب . لذلك فإنه لا توجد هناك نظريات « خاطئة » إيديولوجيا وأخرى « صحيحة » وعلمية ؛ لأنه - بطبيعة الحياة الإنسانية نفسها - لا توجد هناك « قراءة واحدة » للوجود الإنساني من حولنا ، حتى على مستوى العلوم الطبيعية - كما بين لنا أينشتاين .

القسم الثالث :

التأويلية الفلسفية Philosophical Hermeneutics

المذهب التأويلي يتعامل مع كل موقف تفسيري ينطوي على « قراءة الطرف الآخر » ، سواء في تفسير النصوص الأدبية أو القوانين أو الكتب المقدسة أو أي تفاعل يدور في الحياة اليومية . هذا المذهب التأويلي الذي تبناه هايدجر ، المفكر الوجودي الشهير ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، يعبر عن اتجاه حديث نسبيا في المجال الفكري الإنساني ، يتسم بالتمرد على الجانب الأعظم من المجالات الفكرية الفلسفية والأكاديمية . ولا ينكر المذهب التأويلي الفلسفي أهمية وجود النظريات في حياتنا اليومية والفكرية ؛ لأن التنظير ، كما يقول هايدجر ، « هو قدرنا »[43] . إن الحاجة الطبيعية للتنظير في حياتنا الإنسانية هي حاجة خلقتها ضرورة التكيف مع العالم الخارجي ؛ وهي حاجة ليست مقصورة على العالم والمفكر والفيلسوف ، وإنما هي حاجة إنسانية عامة ، تعبر عن « رؤية » الفرد لما يجري حوله من أشياء . ولأن الرؤى الفردية للعالم الخارجي تختلف من شخص إلى آخر ، فإن الواقع الاجتماعي يتخذ أبعادا وأشكالا مختلفة حسبما « يبدو » داخل العقل البشري . لذلك فإن الموقف التأويلي يبدأ وينتهي من خلال تلك الذاتية الوجودية وليس « فيما وراءها » . إن ما ينكره هايدجر هو تصور كثير من المفكرين والفلاسفة أنهم قد « جاوزوا » محدودية وجودهم التاريخي ليقوموا بالحكم على الأشياء من عالم فوقي ذي رؤية « شاملة » وموضوعية . والواقع أن هذا الإيهام العقلي بمجاوزة النسبية الوجودية the illusion of trans-cendence هو إيهام طبيعي وضروري للتأقلم مع الواقع الخارجي ؛

لأن العقل الإنساني لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا بشكل « منظم » ودائري ، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة . وبتعبير آخر فإن كلاً منا يكون « صورة » خاصة به عن العالم الخارجي من خلال مخزونه المعرفي والثقافي ، الذي يتشكل ويتطور يوما بعد يوم من خلال التجارب التي يمر بها . وكما يرى هايدجر ، فإن حاجة الإنسان إلى فهم الحياة من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، هي حاجة طبيعية وضرورية للوجود الإنساني[44] . والحياة ترتكز على عنصرين : الإظهار والإخفاء ؛ فهي « تظهر » جزءا من حقيقتها للإنسان الفرد و « تخفي » عنه جزءاً آخر ، لذلك فإن كل الحقائق الإنسانية ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا تظهر نفسها لكل الناس بالأبعاد والعلاقات نفسها . ومن هذا المنطلق فإن هايدجر ينظر بعين الشك إلى كل المدارس الفلسفية الإنسانية ، التي تحاول تصوير - أو « إعادة تصوير » - الحقائق الاجتماعية والتجارب الإنسانية « كما حدثت بالفعل » ؛ لأنه لا وجود لمثل هذا الزعم . والعملية التفسيرية هي لحظة وجودية خاصة وفريدة ، تعتمد على الحوار الجدلي بين شقين . لذلك فكما أن الإنسان لا يخوض النهر نفسه مرتين ، فإن اللحظات التفسيرية لا يمكن تكرارها بأبعادها وعلاقاتها نفسها .

وقد كان لأفكار مارتن هايدجر تأثيرها الواضح على هانز جورج جادامر ، الذي أطلق على مذهبه الفكري اسم « التأويلية الفلسفية » . وفي رأي جادامر أن هايدجر قد أنهى هذا الصراع الفكري الطويل الذي طالما حاول أن يتغلب على مشكلة النسبية التاريخية بمزيد من « الدقة » العلمية والمنهجية[45] . إن الإجراءات المنهجية الدقيقة - كما يرى جادامر - لا تعطي بالضرورة « ضمانا » كافيا لصدق النتائج . وهو يرى أن الصراع الأزلي بين « موضوعية » العلم و « ذاتية » التقاليد الموروثة هو صراع وهمي في الحقيقة ؛ فالمناهج العلمية ما هي إلا « تقاليد » إجرائية موضوعة ، تم التعارف عليها واستخدامها مع تعاقب الأجيال ، بالإضافة إلى أنه لا يوجد ما يعيب « ذاتية » التقاليد والعادات الموروثة ؛ لأن هذه الذاتية هي ما يميز الوجود الإنساني بوصفه كلا ، ولا نستطيع أن نحيا إلا من خلالها . وما يميز العالم المبدع - في رأي جادامر - ليست كفاءته في تطبيق إجراءات منهجية موضوعية ، ولكن قدرته على التخيل

imagination ، واستكشاف أبعاد جديدة لرؤية الأشياء . ولا يتم هذا الحوار التأويلي إلا من خلال اللغة ، التي تحمل على متنها كل حقائق الحياة ، سواء القديمة منها أو المعاصرة . وعندما يتعرف الإنسان الحياة لأول مرة ، ويبدأ في ملامسة تراثها الثقافي والتاريخي ، فإنه يتعرفها من خلال « تفسير لغوي » . وعندما يبدأ الإنسان في « قراءة » هذه اللغة فإنه يدخل معها في حوار جدلي خاص . ولأن عمليات التفسير اللانهائية تكسب الحياة أبعادا جديدة ، وتجعلها تظهر ما كانت « تخفيه » ، فإن حركة « الجمود النظري » ، سواء في مجال النقد الأدبي أو في غيره من المجالات ، تقف ضد طبيعة الحياة نفسها ، بتجددها الدائم ، وتطورها المستمر . وكما يقول جادامر : الحياة بمعناها الوجودي الأزلي تنمو وتتطور « من وراء ظهر » الإيديولوجيات الثابتة[٤٦] .

الهوامش

١ - Saiid,Edward : **The World, The Text and The Critic.** Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 22.

٢ - علي عبد المعطي محمد : مشكلة الإبداع الفني - دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ١٨٤ .

٣ - "The Fetishism of Commodities and The Secret Theor y" in Tucker, Robert C: **The Marx Engels Reader.** W.W. Norton & Company, New York, London 1978, pp. 319- 329.

٤ - المرجع السابق ، ص ٦٥٣ .

٥ - المرجع السابق ، ص ٦٥٨ .

٦ - Sontag, Susan: **A Barthes Reader.** Jonathan Cape London 1982, p. xi.

٧ - Butler, Christopher: **Interpretation, Deconstruction & Ideology,** Clarendon Press, Oxford 1984, p. 25.

٨ - Lukacs, Georg: **The Meaning of Contemporary Realism.** Merlin Press, London 1963, p. 60.

٩ - Laurenson, Diana T. & Alan Swingwood (eds.) : **The Sociology of Literature.** Schoken Books, New York 1972, p. 68.

١٠ - Althusser, Louis: **For Marx** . Verso Edition/ Lowe and Brydone Ltd. 1979, pp. 115- 116.

١١ - Macherey, Pierre: **A Theory of Literary Production.** Routledge and Kegan Paul, London, Henley and Boston 1978, p. 67.

١٢ - المرجع السابق ، ص ١١١ .

١٣ - Eagleton, Terry : **Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism.** Verso Edition & NLB, London 1981, p. 137.

١٤ - Lukaés, Georg : **The Historical Novel** . Penguin Books 1981, p. 129.

١٥ - Goldmann, Lucien: **La Création Culturelle dans La Sociéte Moderne,** Donoel Gonthier, Paris 1956, p. 55.

١٦ - Gramsci, Antonio: **The Modern Prince and Other Writings. International** Publishers,New York 1967, p. 106.

١٧ - Selden, Raman: **Contemporary** Literary Theory,University Press of Kentucky 1985, pp. 44- 45.

١٨ - Bauman, Zygmunt: **Hermeneutics and Social Science.** Columbia University Press, New York 1977, p. 119.

١٩ - Morris, Monica: **An Excursion into Creative Sociology,** Columbia University Press, New York 1977, p. 20.

٢٠ - Saiid,Edward : **The World, The Text, and The Critic,** p. 28 .

٢١ - Read,Herbert: **Art & Alienation.** Thames and Hudson, London 1967, p. 29.

٢٢ - مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر ، ص ٩٦ .

٢٣ - المرجع السابق ، ص ١٠٨

٢٤ - علي عبد المعطي محمد : مشكل الإبداع الفني ، رؤية جديدة . دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ، ص ٥٠ .

٢٥ - المرجع السابق ، ص ٦٤ .

٢٦ - المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١٢١ .

٢٧ - المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

٢٨ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ .

٢٩ - علي عبد المعطي محمد : مشكلة الإبداع الفني . . ص ١٧٥ .

٣٠ - المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

٣١ - المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

٣٢ - المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

٣٣ - المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .

٣٤ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٣٢٤ .

٣٥ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع سلسلة كتابك ، دار المعارف ١٩٧ ص ١١ .

٣٦ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني . . . ص ١٤٩

٣٧ - المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

٣٨ - المرجع السابق ، ص ٣١٤ .

٣٩ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع ص ٩ .

٤٠ - مصطفى محمود : أينشتاين والنسبية . دار النهضة العربية ، ص ١٤ .

٤١ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع . . . ص ٣٥ .

٤٢ - Dutton, Denis& Michael Krausz: **The Concept of Creativity in Science and Art.** Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1981 p. 52.

٤٣ - Bauman, Zygmunt: **Hermeneutics and Social Science,** p. 161.

٤٤ - Heidegger, Martin: **The Essence of Reason.** North Western University Press, Evanston 1969, p. 83.

٤٥ - Gadamer, Hanz Georg: **Philosophical Hermeneutics.** University of California Press, Berkley,Los Angeles, London 1976, p. xivii.

٤٦ - المرجع السابق ص ٣٥ .

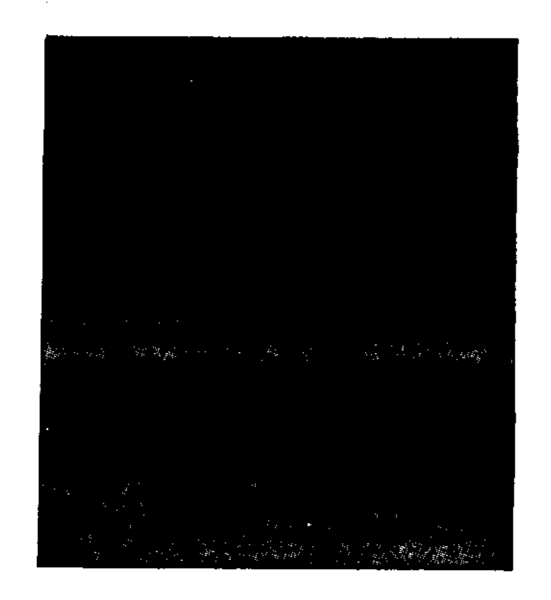
دور الآخـــر في الإبــداع الجمالي

وليـــد منيـــر

يُمَثِّلُ الآخر جزءاً من وجودنا ذاته ، فيما نُمَثِّلُ جزءاً من وجوده . كل أنا متورطةٌ بـالضرورة في أنـواتٍ أخرى بقـدر ما تكـون تلك الأنوات متورطة فيها . وكل شكلٍ للعلاقة بين الأنا ونفسها ، وبين الأنا والأشياء ، وبين الأنا والمطلق ، يكشف في جوهره عن طبيعة الاتصال بوجودٍ مفارق ، وعن طبيعة الانفصال عنه معاً .

إن « المَعِيَّة » و « اللامَعِيَّة » وجهان لعملةٍ واحدةٍ على الحقيقة .

وهذه العملة هي الوجود في العالم ، بما يُشَكِّلُهُ هذا الـوجود من معرفةٍ ، ومن نـزوعٍ واستبقاءٍ ، ومن كسبٍ وخسـران . والدورُ الذي يلعبه الآخر في توجيه حركتنا دور مزدوج ، يكادُ يكون ملتبساً أحياناً إلى مدى يصعب تحديده تحديدا دقيقا ؛ فهو بَنَّاءٌ وهادمٌ ؛ دافعٌ وحائلٌ ؛ مباشرٌ ومُلْتَف ، حاضر وقابل لفتنة الغياب . بيـد أنه في الحالات كلها يضيء صورة الأنا ويفصح عنها بما هي فاعلية وجود . ولِمَ لا ؟ أليست كل حقيقةٍ مُثَنَّاة في قرارها كما يقول « باشلار » ؟ . وما تلك الثنائية ـ بالأحرى ـ إلا تعبير جلي عن الحوارِ الأعمق بين المُخْتَلِفات (ولا نقول بالضرورة الأضداد أو النقائض) . وما هذا الحوار سوى نواةِ الجدلِ الأولى التي تأسست عليها روحُ الحياةِ في الزمان والمكان .





— ١ —

ذكرت امرأةٌ لجنان (محبوبة أبي نواس) عشق أبي نواس لها ، فسبته جنان ، وتنقّصته . فلما بلغه ذلك قال :

وا بـأبي من إذا ذُكـرت لـه   وطـول وجـدي بـه تنقُّصني
لـو سألـوه عن وجه حجته   في سبـه لي لقـال : يعشقني
نعم إلى الحشر والتنادِ ، نعم   أعـشقـه أو أُلـفَّ في كفـني
لا تثني ، ويك ، عن محبته   ما دام روحي مصاحباً بدني

أصبح جهراً ، لا أستسر بما — عنفنى فيه من يعنفنى
يا معشر الناس ، فاسمعوا وعوا : — إن جنَاناً صديقة الحسن[1]

يلعب الآخر هنا دوراً مباشراً بوصفه موضوعاً لواقعة . وبالرغم من كون المحبوب هو الآخر المُتَعَيِّنُ بصورةٍ لا تكاد تقبلُ الشكَّ ، فإن ثمة آخرين يطفون على سطح المشهد العاطفى كى ينالوا حظهم من مشاركة الأنا فى بلورة موقفها . هناك الـ (هُمْ) فى « سألوه » ، والـ (أنت) فى « لا تثنى » ، كما أن هناك (معشر الناس) الذين يأتون فى ذيل اللوحة . إن ضمير الغائب (هم) ، وضميرى المخاطب (أنت) و (أنتم) ، تسهم فى جمع أطراف الآخرين بين الحضور والغياب . وتختار الأنا مواجهة الآخرين فى مستويين : **النهى المقرون بالإنكار ، والنداء المقرون بالأمر** ، فى حين تظل العلاقة بين الأنا والآخر - موضوع الواقعة الأساسى - مشحونة بدلالةٍ مختلفة (بأبى من إذا ذكرت له) ، و (قال : يعشقنى) ، حيث تلين عريكة القلب ، ويشفُّ فضاء المواجهة ، ليبدو الاعتراض أقرب ما يكون إلى رهافة العتاب السمح . ويصعد الآخر موضوع الواقعة من الغياب (هو) إلى الحضور (جنان) ، ويصعد من المجهول (من إذا ذكرت له) إلى المعلوم (صديقة الحسن) .

إن الدلالة الأسلوبية للتعبير الشعرى تفصحُ بشكل من الأشكال عن صمود الوحدة الشاملة للأنا (الروح - البدن) أمام تنوع الآخر (المحبوب - المرأة التى تذكر شأن المحب للمحبوب - المُثنى عن المحبة - معشر الناس) . وفيها تكون الأنا « مرسلاً » ويكون الآخر موضوع الواقعة « مرسلاً إليه » ، يتخذ الآخرون أدواراً عدة ؛ منها دور « الوسيط » ، ودور « العائق » ، ودور « المستمع المحايد » . والآخر فى كل الحالات يشترك فى إثارة حساسية الأنا صوب تَلَفُّظ نزوعها ، وجلاء موقفها الانفعالى جلاء ناتئا (أصبح جهراً لا أستسر) . الآخر إذن - بمعنى من المعانى - حَفْزٌ للأنا على إخراج مقولتها من وضع الكمون ، واستنفار لقدراتها على المواجهة والاستبصار .

١ — ١

يقول « بول إيلوار » فى (اغتالوا جارثيا لوركا) :

(منزل) من كلمة واحدة
وشفاه المحدت لتعيش
طفل صغير بلا دموع
فى حدقتيه اللتين من ماء ضائع
ضوء المستقبل
يغمر الإنسان قطرة قطرة
حتى الجفون الشفافة .[2]

الآخر هنا كذلك موضوعُ لواقعة ؛ بيد أنه يتحول إلى أكثر من آخر ؛ إنه يتحول إلى منزل وكلمة وطفل . ويتداعى الآخرون فى أثره ليشكلوا نموذج إنسانٍ يجمع بين التفصيلات الكونية الصغيرة (الماء والضوء والزمن) بدلالاتها الثرية . أما القتلة فهم « آخرون » غائبون تماماً منذ البداية . إنهم « الفاعل المنفى » خارج المشهد . « المفعول به » هو الحضور الكلى فى الكلام ، بالرغم من غيابه وجوداً . هو الوحدة الطبيعية الشاملة التى تنتظم جزئيات العالم ، بحيث يتولد منها ما « يغمر الإنسان قطرة قطرة حتى الجفون الشفافة » . الآخر - مرة أخرى - مثيرٌ لرغبة الأنا الدائبة فى التعالى على المحدود ، ودافعٌ إلى استرسالها فى لعبة الرؤية (ضوء المستقبل - الجفون الشفافة) ، حيث تتمثَّل النبوءة بوصفها إمكاناً من إمكانات وجودها المفتوح على الصيرورة .

١ — ٢

فى لوحة « تولوز لوتريك » المشهورة (راقصة كان يسميها « المتفجرة ») تداهمنا عبر مركز الرؤية صورة المرأة التى توحى بانبثاق شلال من الرغبة . إنها امرأة بعينها ، يعرفها الرسام معرفة « طاغية » ، ذات جسدٍ متحدٍّ ، وجمالٍ ممزوجٍ بالشبق . إنه اندفاقٌ حسىٌ شديدٌ يسيطر على ما حوله من بشرٍ وأشياء ، محمومٌ ومفعمٌ بالتوتر والحركة . لذلك لم يكن يليق برسم المرأة سوى أسلوب حوشى Fauvisme يعمد إلى الخطوط البارزة الحادة ، والألوان الزاعقة ، بما لا يدع مجالاً لتنفس الفراغ . الإضاءة تسقط بدرجة واحدة على جميع الأجزاء التى تُمَثِّلُ الجسد المنتصب للأمام . واللون مُعبرٌ حسىٌ عن ثورة الجوارح ؛ عن « محنة النار » بتعبير « ديران » . والزوايا الحادة تفتح مخزون الحركة المكبوتة على أفق جديد من حرية الجسد البشرى ، وتعكس عمق الإثارة الكامنة فوق سطح التكوين . والآخرُ استعادةٌ لبدائية الأنا فى "إيروسها" المخبوء ، وهو مناسبة لاستكناه النزوع الداخلى إلى انفجار العناصر (الماء والتراب والنار والهواء) بما هى علاماتٌ أولى على فرحةٍ ولادةٍ غير مشروطة . والأنا ليست سوى هذا التفاعل الحى مع النموذج الفطرى للوجود من خلال الآخر .

١ — ٣

كتب محيى الدين بن عربى فى (تجلياته) : « رأيت الجنيد فى هذا التجلى فقلت له : يا أبا القاسم ، كيف تقول : **فى التوحيد بتمييز العبد من الرب ؟ وأين تكون أنت عند هذا التمييز ؟** لا يصح أن تكون عبداً ولا أن تكون رباً ؛ فلابد أن تكون فى بينونة تقتضى الاستواء والعلم بالمقامين ، مع تجردك عنهما حتى تراهما - فخجل وأطرق . فقلت له : لا تطرق ! نعم السلف كنتم ! ونعم الخلف كنا ! الحَظُ الألوهية من هناك تعرف ما أقول لك . للربوبية توحيد وللألوهية توحيد . يا أبا القاسم . قيد توحيدك ولاتطلق ، فإن لكل اسم توحيدا وجمعا .

فقال لى : كيف بالتلافى ، وقد خرج عنا ما خرج ، ونقل ما نقل ؟

فقلت له : لاتخف ! من ترك مثل بعده فما فقد . أنا النائب وأنت أخى - فقبلته قبلة ،فعلم ما لم يكن يعلم - وانصرفت»[٣].الأنا فى معراجها المتصل تلتقى بالأخرين لتنشىء عبر فاعلية الخيال حوارها الإبداعى حول فكرة . والأخر موضوع الواقعة (التجلى أو المعراج) يجسد استدعاء المختلف . تمد الأنا خيط الجدل الذهنى إلى أقصاه من خلال مواجهة الأخر فى عالم الروح . وتسعى فى أثناء الموقف المتخيل إلى رأب صدع الثنائية ، والعثور على نواة الوحدة الأولى فى قرار الانقسام والتعدد . كذلك فهى تؤسس نفسها بوصفها مجاوزة للأخر ، واستدراكاً له . الأخر هنا ممثل لحظة توقفت عن الجريان فى الزمن ، وتم تعدِّيها بواسطة الأنا . بيد أن الأنا - فى الوقت ذاته - امتدادٌ للأخر وصيرورةٌ له .

— ٢ —

عرفنا الأخر بوصفه موضوعاً لواقعة . فماذا عن الأخر بوصفه نموذجاً ؟ . إن الأخر بما هو نموذج يجمع فى طيه بالضرورة أنماطاً فردية عدة ، تتيح له أن يصبح تعبيراً عن الوعى أو اللاوعى الجمعيين . (الأخر - النموذج) تأليفٌ بين الرغبة والإرادة والحلم من أجل إيجاد رمز كبير . وهذا الرمز يعين على الفهم بقدر ما هو فى حاجة إلى تفسير . (الأخر - النموذج) إعادةُ إنتاج دائمة لفاعلية الواقع التاريخى عبر الأسطورة ، واندماجٌ فى الحكمة المتعالية التى تشبع حاجة الأنا الإنسانية إلى إدراك أعمق للكون والذات .

يقول أدونيس تحت عنوان « أورفيوس » من قصيدة (ساحر الغبار) :

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيمْ
حجراً غير أنى أضىءْ
إن لى موعداً مع الكاهناتْ
فى سرير الإله القديمْ
كلماتى رياح تهز الحياةْ
وغنائى شرارْ
إننى لغة لإله يجىء
إننى ساحر الغبارْ[٤]

تتقمَّصُ الأنا صورة (الأخر النموذج) وتؤوِّله وفقاً لمشروع رؤيتها . إن الأخر ينهض بوصفه قناعاً . وعلى مستوى الدلالة فإن الأنا تستعير الأخر . وهذه الاستعارة تؤلف بين طرفين مختلفين عن طريق الإحلال . ويتجلى هذا الإحلال فى استخدام ضمير المتكلم ، فيما توحى عملية السحر بصورة التحول المقدسة من البشرية المزدوجة (أدونيس - أورفيوس) إلى الألوهة الواحدة الشاملة ، حيث يحل الإله الآتى محل الإله القديم ، ويمارس العشق مع كاهناته .

وربما نبعت أهمية الاستعارة على هذا النحو من كونها « تتيح إعطاء اسم لواقع لم تناسبه بعد أية لفظة خاصة به ، وتتيح أيضاً تعيين الوقائع التى لا تستطيع امتلاك لفظة خاصة »[٥] . هنا يستطيع تعدِّى الواقع أن يصبح واقعاً له أحداثه المتفردة ؛ تُضْحِى الأسطورة ذاتها واقعاً . ومن ثَمَّ فإن الرغبة والإرادة والحلم تخلق من خلال نموذجية الأخر وجوداً جديداً للأنا . وتنفتح الأنا بوصفها إمكاناً على كينونة غير مسبوقة تتحقق عن طريقها - كينونة يمتلكها الأخر فى الأصل ، ويهبها عن طيب خاطر للأنا الأخرى بواسطة الكلمات ؛ تلك الكلمات التى تُمَثِّل « رياحاً تهز الحياة » بأسرها .

وفى (موزائيك رومانى) ظهرت صورة « أورفيوس » جالساً على حجر فى ظل شجرة ، وقد اجتمعت من حوله الطيور والوحوش على اختلاف أشكالها ، مسحورة مستسلمة لإيقاعات غنائه المدهشة . كذلك أشارت الرسوم الموجودة على آنية يونانية قديمة إلى مقتل « أورفيوس » على يد نساء من « تراقيا » . ويقول « جوزيف . ل . هندرسن » : « كراعٍ جيد ووسيط معاً يحقق أورفيوس التوازن بين الديانة الديونيسية والديانة المسيحية ؛ إذ إننا نجد كلا ديونيسوس والمسيح فى أدوار متشابهة ، وإن كانت ، كما قلت ، مختلفة التوجه فى ما يتعلق بالزمن والاتجاه فى المكان - إحداهما ديانة دورية للعالم السفلى ، والأخرى سماوية وأخروية ، أو انتهائية . إن هذه السلسلة من وقائع التدشين ، المستمدة من سياق التاريخ الدينى ، متكررة بلا نهاية وعملياً مع كل تحريف فردى يمكن تصوره للمعنى فى أحلام وتخيلات الأناس الحديثين »[٦] .

٢ — ١

يحتفظ « رينيه ماريا ريلكه » بالمسافة بينه وبين المثال أو النموذج . إنه يتأمل الأخر بما هو رمز إنسان أعلى على أساس من كونه وسيطاً إلى الرب « الذى لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه » . (الأخر - النموذج) لدى « ريلكه » ليس موضوعاً للتقمص . ومن ثَمَّ فهو لا ينهض بوصفه استعارة وإنما ينهض بوصفه كناية . [illegible] للإحلال فى مشروع الرؤية عند هذا الشاعر . هناك فقط مكان للتتابع والترادف ؛ للتعلق والمجاورة ، للإيماء والدليل . الأنا تتوسل (على مستوى وساطة مسيحية خالصة) بالأخر - النموذج إلى مسقط رأسها فى الزمن ؛ إلى الأزلى القديم :

كل ما تم يسقط
عائداً إلى الأزلى القديم .

هكذا يكتب « ريلكه » قصيدته التاسعة عشرة إلى « أورفيوس » ، باحثاً عن الثابت وراء المتغير ، وعن المطلق وراء النسبى ، وعن الأولىّ الجوهرىّ وراء العارض .

فوق التحول والمسير
أبعد وأكثر حرية

يبقى نشيدك الأول
يا أيها الإله ذو القيثار(٧)

إن « ريلكه » الأكثر تواضعاً وانجراحاً يضع (الآخر ـ النموذج) بوصفه خطوة على عتبة المقدس . وهو يريد من خلال هذا النموذج أن يفهم السر الأعظم فى نموذج النماذج (الله) ، دون أن تعتوره الرغبة فى قتل الأب . لكأنه مع « مارى مادلين داف » يؤكد هذه العبارة : « إن ما أبحث عنه فى ذاتى ما يزال فريسةً للظل ، فيجب أن أكتشفه فى حب للنور غير مشروط »(٨) . والمسافة التى يدخرها الشاعر دوما بينه وبين « أورفيوس » أو « أبولو » أو غيرهما تعنى ـ على المستوى النفسى كذلك ـ أن الأنا ما تزال تستكشف نفسها وتضيئها عبر هذا النموذج أو ذاك ، دون أن تقرر أن تحلَّ فى إهابه . وكيف تحلُّ فى إهابه وهى تخشى أن تجسد نفسها فى إله ، بل لا ترى فى نفسها ما يدفع بها إلى أن تصبح بديلاً عن الله ؟ إنها مشوقةٌ إلى الحديث القديم ، وفزعةٌ من صمت الوجود الآنى .

الرب لا يتحدث إلى كل إنسان إلا قبل أن يصنعه
ثم يمشى معه صامتاً ، خارج الليل

٢ ـ ٢

طوبى لمن صفت أرواحهم .
طوبى لمن لا يبيتون أسرى ما يملكون .
طوبى لمن يبكون .
طوبى لمن يتضورون جوعاً .
طوبى للرحماء .
طوبى لمن ينشدون السلم .

حول هذه المنظومة من التطويبات التى أطلقها المسيحُ المُخَلِّصُ فوق الجبل دار العملُ السيمفونى الثرُّ لسيزار فرانك مجسداً (الآخر ـ النموذج) بوصفه الفكرة المرجعية الكبرى لا نعتاق الأنا من بؤس العالم المادى .

(الآخر ـ النموذج) يقدم للأنا حريتها المسلوبة ، ويفتح لها مملكة الله . والثمن العظيم لذلك هو أن يموت ـ أن يصبح قرباناً . ولكنه إذ يتحول إلى أسطورة دامية ، يمدُّ جسراً مدهشاً إلى سعادة أبدية مفقودة .

إنها وحدة لحنية أولى ترمز إلى المسيح ، يعكف على أدائها « الفاجوت » و « التشيللو » معاً ، يليها إنشاد من طبقة « التينور » ينطلق فى مقابله لحن مضاد على « الفيولينا » . وعبر ثمانية أقسام تعتمد النموذج الدورى فى الأداء الموسيقى ، تدور درامية المواقف الوجودية بين الخير (ممثلا فى المسيح والملائكة من جهة) والشر (ممثلاً فى الشيطان وأعوانه من جهة ثانية) . ويُختتم « الأوراتوريو » بانتصار مجموعة المُخَلِّص العظيم(٩) .

لا شك فى أن الموسيقى أكثر ارتباطاً بالزمن من أى إبداع جمالىٍّ آخر . إنها تجعل من الهواء حواراً حين تقرع الصمت . الموسيقى تجريد رياضى يختصر الأفكار إلى إيقاعات وأصوات . وهى بذلك تقدم نموذجاً أولياً لحركة الوعى بالحياة ، فتجعل من الأنا نبعاً للمستويات المتدرجة من المعانى التى لا تُقالُ باللغة وإنما تُدْرَكُ بالأذن . وهى ـ كما يومىء « كلود ليفى شتراوس » ـ تشترك مع الأسطورة فى كثير من العناصر . وإذا صح أن الموسيقى أسطورة فى ذاتها ، فإن ارتباط مضموناتها أحيانا بنماذج عليا تمثل جانبا من أسطورة الروح الإنسانية يشى بكونها تملك درجة مضاعفة من الإشارة إلى المتعالى .

٢ ـ ٣

فى « ليلة مصرع جيفارا العظيم » لميخائيل رومان تتحد صورة جيفارا بصورة المسيح المصلوب ، ويقول « جليسها » للفتى :

أنا معك . . لا بديل للموت إلا الموت . وأنت
تموت وحدك كما مات من قبلك المسيح . . .
كما ماتت جان دارك . . كما مات لومومبا . .
مازالت الإنسانية فى حاجة إلى مسيح جديد . .
إلى شهيد . . الهمج يصلبون حلم الأمم ،
جيفارا النبيل .
وأنا وأنت قطبا صراع وقطبا وحدة أيضاً .(١٠)

تتعمَّق مفارقات العالم الدرامى كافة عبر الحس الملحمى الطارف ، الذى تشى به المواقف والأدوار فى تداخلها وتخارجها فوق خشبة المسرح ، حيث تتجلى أبعاد العلاقة بين الأنا والآخر دوماً تبعاً لهذه الحقيقة : أنا وأنت قطبا صراع وقطبا وحدة أيضاً .

إن نموذج المسيح ، بما ينمُّ عنه من فكرة « الخلاص » ، يكاد يكون « التيمة » المفتاح بين كل « التيمات » التى يعبر من خلالها الإبداع الجمالى عن (الآخر ـ النموذج) . إن المسيح بمعنى من المعانى يشكل فى جوهره قيمة « المجاوزة » للوضع البشرى . ومن ثمَّ فهو يجمع فى نسيج رؤيته بين الحلم والواقع فى آن واحد ، بين التفرد والمشاركة ، وبين المقدس والأرضىِّ . والأنا تجد فى هذا النموذج شكلا مناسبا لِتَمَثُّل نزوعها العظيم إلى الصيرورة ، إلى التحول المشوب بحزن الأشواق ورغبة الخلاص بالموت . وفى غير حالة يصبح المسيح بوصفه (الآخر ـ النموذج) هو مدرج الصعود لبقية النماذج ، والسدرة الأرقى التى تنتهى إليها الأنماط العليا على اختلافها .

فى « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور يطرح « مقدم مجموعة الصوفية » ملامح النموذج الذى ابتغى الحلاج أن يتوحَّد فيه فيقول :

كان يقول
إذا غسلت بالدماء هامتى وأخمصى
لقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء
كان يقول
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ إرادة الرحمان
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة[١١]

والحلاج هنا لا يبتغى سوى أن يدمج الأنا بفكرة الخلاص المسيحية ، التى تتجسد فى نموذج المسيح . إنه يتقدم بدافع جوهرى نحو الموت لأنه يرى الحياة الحقيقية للأنا فى مثل هذه النهاية :

اقتلونى يا ثقاتى إن فى قتلى حياتى
وحياتى فى مماتى ومماتى فى حياتى

بيد أن قطبى الوحدة بوصفهما حضوراً دائباً لصورة (الآخر - النموذج) يومئان فى الوقت ذاته إلى قطبى الصراع بوصفهما الغياب الحاضر فى قلب الحضور . فجيفارا المناضل الماركسىُّ العلمانىُّ يحاكى نموذج الروحانىّ العظيم الذى يزهد فى الصراع مع أعدائه محاكاة من نوع خاص ، إذ تبقى الفجوة قائمة وناتئة بين أفكار جيفارا وأفكار المسيح . كذلك - وبدرجة أقل حدة - فالحلاج المتصوف المسلم والثائر السياسى ضد الدولة يحاكى نموذج المسيح بوصفه « كلمة الله » وروحه ، فيما ينتسب إلى حلقة الصراع الاجتماعى التى توجد بمنأى عن القيم الروحية الخالصة وإن اتخذت منها تكأة نظرية . لابد أن نقول إذن إن الآخر (حتى على مستوى النمط الأعلى) هو ذلك الآخر الذى نختاره بقدر من الحرية والمرونة وفقا لشروط السياق الكامل التى تحكم معادلة الأنا . وفاعلية العلاقة بين الأنوات تتحدد دوماً عبر عالم الاحتمالات ، وتتبلور فى أفق التوقعات الكثيرة . إن فضاء الأنا والآخر - على الحقيقة - فضاء إمكان ، و « كما أن الجبر الوراثى ما كان ليعين ما يمكن أن يكون هذا أو يكون ذاك ، فإن اكتشاف الغير لا يقول من هو ، ولكنه يقول من يمكن أن يكون بصورة مفاجئة ؛ شرط أن . . . . وهكذا يبقى واقع الكائن الشخصى أبعد من الوصول إليه إلا فى تعبير ترجيحى يتناول واحداً من ترجيحات »[١٢] . الآخر بمعنى من المعانى قوس « مفتوح » لإمكانات الأنا فى المعرفة والفعل على حد سواء . بيد أنه خاضعٌ لنسبية الزمان والمكان والحدث . الآخر يلهم الأنا عددا من الممارسات القابلة للإبدال والتحول فى سياقات مختلفة . وهو بذلك يستنطق وجود الأنا ، ولكنه يستنطقه بطرائق عدة .

- ٣ -

الآخر ليس موضوعاً لواقعة فحسب ، كما أنه ليس نموذجاً فحسب ، بل هو انقسامٌ على الذات كذلك . الآخر مفارقة ذاتية ، بمعنى أن ثمة أنا أخرى تفترض وجودها فى مقابل الأنا ؛ وهى ليست من خارجها بل هى من داخلها .

وإذا كان « الآخرون هم الجحيم » - كما يقول « سارتر » - لأنهم يستلبون بصورة ما حريتى الأصيلة ، فإن الوجه الآخر من الأنا ربما فعل الشىء ذاته لسبب أو لآخر .

لقد كان « رامبو » صادقا كل الصدق حين أكد حقيقة « أن الأنا شخص آخر » . وهو نفسه - بحياته وشعره - يعطينا مثلاً بارزاً على ثنائية الأنا ، وعلى تناقض نوازعها ، وعلى غرابة الصراع بينها وبين نفسها .

يقول « ألبير كامى » عن « آرثر رامبو » : « إنه يحمل فى حنايا ذاته الإشراق والجحيم ، ويشتم الجمال ويحييه ، ويجعل التناقض الثابت نشيداً مزدوجاً متناوباً »[١٣] .

ودون أن يعنى تقابل وجهى « دكتور جيكل ومستر هايد » تقابل وجهى العملة الواحدة ، أو تضاد الخير والشر - هكذا بالمعنى البسيط - داخل الإنسان نفسه ، فإن الأنا الأخرى تمثل نزوعا ثانيا ينهض بوصفه عائقا - عارضا أو دائما - أمام جريان النزوع الأول إلى بؤرة إشباعه . الأنا الأخرى هى القطب الذى يقدح شرارة الجدل مع نظيره ، ويقيم حوارا عنيفا وشائكا .

أورد « هنرى ميلر » فى كتابه عن رامبو هذين البيتين للشاعر المشرَّد المنبوذ :

لا الأساطير ولا الشخوص
تشفى غليلى[١٤] .

لم يكن « رامبو » إذن مشدوداً إلى نموذج بعينه ، ولا إلى آخرين بأعيانهم فى حياته ، بقدر ما كان مشدودا إلى الأنا الأخرى التى تشق عصا الطاعة داخله .

والعجيب أن « رامبو . . وزمن القتلة » كتاب يروى فيه « هنرى ميلر » سيرة « رامبو » ويحللها بما هى جزء - بمعنى ما - لا يتجزأ من سيرته هو . « رامبو » كذلك هو « ميلر » الآخر حتى فى أشد التفصيلات دقة : « أى رجة أحسست بها حين قرأت أن رامبو ، وهو شاب ، كان يوقع رسائله بـ « ذلك التعس عديم القلب » . كانت « عديم القلب » صفة أغرمت بسماعها ملتصقة بى »[١٥] ؛ أو : « صورت لنفسى أن رامبو كان مدللاً فى طفولته كفتاة ، وفى صباه كغندور . وهكذا كان الأمر معى »[١٦] . إن بين الشاعر وتاجر الرقيق بوناً شاسعاً . وما من أحدٍ بوسعه أن يظن اجتماعهما فى شخص واحد . بيد أن من يحمل « الإشراق والجحيم » معاً فى حناياه يصير مؤهلاً لهذا الانقسام الرهيب . إن الحوار العنيف والشائك بين الأنا والأنا الأخرى فى هذه الحالة ربما وصل إلى ذروته الدرامية بتدمير كليهما . وهذا ما حدث بالنسبة إلى « آرثر رامبو » . فبالرغم من أن

« ميلر » يحاول أن يصوره ضحية لقتلة ما ، فليس ثمة ما يشكك كذلك في أن « رامبو » نفسه كان ضحية نفسه بقدر ما كان ضحية الآخرين . وليس لنا أبدا أن ننسى هذه الأبيات :

وما زلنا في الحياة ! ـ لو أن اللعنة كانت أبدية !
إن امرءا يريد أن يشوه نفسه لهو امرؤ لعين
حقاً ، أليس كذلك ؟ إني أعتقد أني في الجحيم ؛
إذن فأنا فيه[17] .

٣ ـ ١

يقول « جان كوكتو » في إحدى قصائده : أنا كذبة تقول الحقيقة . وفي (دم شاعر) يحاول « كوكتو » عن طريق التقنية السينمائية السيريالية أن يبين المغزى الحقيقي للأنا الأخرى ؛ فنحن نسمع في البداية صوت « كوكتو » نفسه ، ثم تقع عيوننا على حركة الرسام الشاب الذي يرسم فما يلبث أن يختلج بالحياة . والشهوة إضافة إلى الشعر ، القبلات إضافة إلى الكلام ، تجربتان تلتحمان ـ فيما يرى « فالاس فاولى » ـ في نسيج الرؤية السينمائية لدى « كوكتو » ، الذي يحل في إهاب الرسام الشاب المتوحد في غرفة بسيطة في أثناء قصف المدافع في فونتنواي[18] . يحاول « كوكتو » هنا أن يكتشف الجزء المعتم من القمر ـ من الأنا العميقة الكامنة في الداخل بعيداً عن الضوء .

واستعارة (المرآة) في هذا الفيلم هي التي توضح أيما إيضاح تلك الإشارة المهمة إلى رؤية الأنا الأخرى . بيد أن الأنا الأخرى ليست انعكاساً قط لما هو موجود بالفعل . إنها اكتشاف جديد كل الجدة للمجهول . ومما يدل على ذلك أن الشاعر لا ينظر في المرآة بل يدخل فيها . وضع كوكتو آلة التصوير على جانبها ـ كما يقول « لوى دى جانيق » ـ فصارت الأرض تبدو مثل جدار ، وصار الجدار يبدو مثل الأرض . ثم وضع دورقاً به سائل يعكس الضوء على الأرض ، فكانت حواف الدورق توحى بأنها إطار المرآة . . . وعندما غاص الممثل في السطح العاكس للسائل من الأعلى ظهر كأنه يدخل المرآة[19] .

٣ ـ ٢

تعبر الأنا الأخرى أحياناً عن عمق اغتراب ما ، وتسجل شهادة الأنا على نفسها . إن تمثلاً لنزوع الذات (نحن لا ندمج هنا بين الأنا والذات إلا على المستوى الذي يمكن فيه إدماجها) قد يكون هبوطاً إلى أسفل بقدر ما قد يكون صعوداً إلى ذروة . قد يكون تهاويا بقدر ما قد يكون مجاوزة . ومثلما يتحول إنسان « كافكا » إلى صرصار ، فإن إنسان الماغوط يتحول إلى فأر .

يقول محمد الماغوط من قصيدة (هياج الفأر) :

ليكن وجهي أصفر كوجوه الموتى
فوق ظهري شجرة من الأصابع
شجرة من النار .
هذه شهوتي

لا أداعب أحداً ولا أقبل أحداً
سيفان مغروسان في الفراش
وأصابع مضمومة كالقلنسوة أمام عينيّ
آه كم أود أن آكل النساء بالملاعق
أن أقضم أكتافهن كالفهد . .
الزوجات الوحيدات
الزوجات السمراوات
حاملات الحليب والخضار
حاملات الأطفال والستائر
أنا سيد الأحلام
وزعيم الأرائك الفارغة
أحلم بأصدقاء من الوحل
بأمطار من النار . . .[20]

فأر متوحد هارب إلى حلم جنسي ، تقف في مركزه نساء وحيدات متعبات كذلك . الخوف الذي يدفع الأنا أن تمسخ نفسها في أنا أخرى معزولة عن الجميع ، تفر فراراً سريعاً بحيث لا تُرى ، وتختلس لذتها الغريبة في مأمن الحلم لتشبع جوعها . اغتراب كامل عن ضوء الشمس ، يختار صاحبه خصبا محترقا أو حارقا (شجرة من النار ـ أمطار من النار) . ووحيدا كالموتى يحلم بآخرين مصنوعين من الوحل ، لأنه يرى في تلوث الماء والهواء والأديم حريته الوحيدة ـ خلاصه الوحيد من « سيفين مغروسين في الفراش » يمثلان الحصار المقيم .

٣ ـ ٣

ثمة ما يشير إلى الأنا الأخرى في نظرية القرين عند الشاعر العربي القديم . فلم يك شيطان الشعر ـ على الحقيقة ـ سوى تلك الأنا المفارقة التي يتصورها الشاعر مساورة له ، هابطة من وجود أعلى من وجوده وأشد خفاء وكمونا . كان الشاعر القديم مسكوناً بالخرافة ، ولم يك يملك الحقائق الوجودية إلا رمزاً ـ لم يك يعيها إلا على شكل أساطير . ووادي عبقر هو المنبع السحري لإلهام الشاعر . والجن هم القائل المختار الذي ينفث البيان في روح الشاعر ولسانه .

يقول امرؤ القيس :

تخيَّرَنى الجن أشعارَها ... فما شئت من شعرهن اصطفيتُ

إن دور الأنا هنا يكمن في غربلة معطيات الأنا الأخرى (تلك الأنا

الخفية التى تضطلع بعبء الوحى) ، واستخلاص ما يصلح من هباتها ، والتصريح به . وربما تطورت هذه القوى الخفية التى تعبر فى جوهرها عن الأنا الأخرى لتتخذ شكلاً أكثر عقلانية وتحديداً فيما يسميه « لوركا » (الدويندى) . فالدويندى ليس شيطان الشعر أو ملاكه ، وإن كان لا يخلو بقدر ما من جنون الشيطان ورقة الملاك . الدويندى طاقة داكنة مفتوحة على الجرح والموت والاحتراق . « الدويندى يحب حافة الأشياء . . . إنه ينجذب إلى حيث تذيب الأشكال نفسها فى اشتياق أعظم من تعبيراتها المنظورة »(٢١) . كذلك فإن الدويندى ينطوى على نشوة حنين غامض ، أو على لذة الأسى - ينطوى على شجى خاص لا يتكرر ؛ إذ « يفعل بجسم الراقص ما يفعله النسيم بالرمال . ويقوى سحرية يجول فتاة إلى شخص يشله القمر ، أو يغمر بحمرة خجل المراهقة عجوزاً محطماً يستجدى حول الحانات ، أو ينقل فى خصلات شعر طويل رائحة مرفأ بالليل ؛ وفى كل لحظة يحرك الأذرع فى حركات ولدت رقصات كل الأزمان »(٢٢) .

— ٤ —

ثمة مستوى رابع من مستويات التعامل مع الآخر . مستوى يكاد يكون الآخر فيه ممثلاً لوجود شبه موضوعىٍّ ، منفصلاً نسبياً عن الأنا ، وخارجا بقدر على شبكة علاقاتها القريبة والحميمة . الآخر هنا تجربة فريدة تتيح للأنا اكتشاف الكل فى الجزء ، والكبير فى الصغير ، والكونى فى الكائن . الآخر موضع التأمل البحت . إنه تمرين عقلىٌّ ووجدانىٌّ على النفاذ فى تفصيلات الوجود ؛ التفاتٌ مدهشٌ إلى شكل مختلف من أشكال الحياة .

يقول « سعدى يوسف » فى قصيدة (القنفذ) :

يكمن فى قارته القديمةْ
منكمشاً ، بين تراب الشمس والعشب المسائىِّ
وحيداً ،
بطنه الأبيض مشدود كجلد القوس
والعينان تشتفّانِ صوت النمل
والرجفة فى الماء الذى يخترق الجذع
وتشتفان ما يلمسه الطفل إذا جنَّ
وما تأتى به الأشجار ، أو تأتيه . . .
والقنفذْ
هذا الكامن المأخوذ بالأشياء فى قارته القديمةْ
والمختبى فى الغفلة العظمى
الذى إن ظنه الأطفال يوماً -
كرة الأسمال يلهون بها ،
أو حسبته المرأةُ الصخرَ الذى يدلك رجليها
وأفعى النخل إن ظنته فأراً هامداً -
ما حل من حبوته .
لكنه فى أول الليل
وفى قارته القديمةْ
يسعى بطيئا ضاحك العينين
مسروراً بأن الأرض فيها هذه الفتنة(٢٣)

الحيوان والنبات والطائر أنواع من الآخر تعطى لذة اكتشافها بعداً جديداً لعالم الأنا ، وتؤكد وجود الأنا فى حقل حىٍّ من الدوال المختلفة . ومن ثَمَّ تؤكد حريتها فى اختيار ما تراه جزءاً من تفاعلات وجودها مع العناصر والموجودات . ليكتب الشاعر عن زهرة القرنفل أو عن الغراب أو عن الحصان أو عن ما شاء . وسوف يظل المعنى الكامل بما يرتبط به من حضور إنسانى رهن شيئين : أن يأتى الشكل المادى للدال أولا ؛ وأن يتقاطع مع ما يدل عليه أو ينم عنه . بذلك تصنع العلامة . بيد أن العلامة - فيما يقول لاكان - شىء ما يشير إلى شىء ما لبعض الناس ، فى حين أن الدال شىء ما يشير إلى ذات لدال آخر(٢٤) . هذه العلاقة المتصلة بين الدوال (الطفل - المرأة - أفعى النخل - القنفذ) تجسد استقلال الذات وارتباطها فى الوقت ذاته . وهذا يعنى أن الوجود الموضوعى أو شبه الموضوعى للآخر يكشف - بالرغم من حياد وجوده النسبى عن فاعلية الأنا تجاهه ، وقصديتها فى فهمه بوصفه رسالة . الأنا مبادرة يتكامل فيها الوعى واللاوعى فى أثناء تقاطعهما حول الخطاب - بالمفهوم اللاكانى - باتجاه الاتصال مع الآخر ، ومعرفته ، وتنمية الوعى به .

— ٥ —

مادور اللاوعى فى كل إبداع باللغة ؟ تأسيساً على « لا كان » نستطيع الزعم أن دور اللاوعى هو الذى يفسر دور الآخر فى إبداع الأنا . ومادامت اللغة تمثل لدى « لاكان » موضع اللاوعى ، ومادام اللاوعى لديه هو خطاب الآخر ، فإن النظام الرمزى للغة الإبداعية ما هو إلا إسقاط لمحور الآخر على محور الأنا من أجل تدشين الرغبة .

يقول « لاكان » : تملك اللغة سلسلة من الكلمات . وعلى الأنا أن تتحرك عبر هذه الكلمات ، فى حين يظل اللاوعى باحثاً عن هدفه المفقود(٢٥) .

و (الهدف المفقود) - على الحقيقة - لن يكون سوى خطاب الآخر الكامن فيما وراء السطح الظاهرى الذى يُمَوِّهُ الرغبة أو يُرَمِّزُها أو يجعل منها تورية .

إن اللاوعى إذن يملك بلاغته . وكل من الاستعارة والكناية يُمَثِّلُ جزءاً من هذه البلاغة . وقد جعل « لاكان » من الاستعارة والكناية صيغتين لغويتين لما عناه « فرويد » بالكبت والإزاحة ، على الرغم من أن الموازاة ليست دقيقة تماماً(٢٦) . هل لنا - تأسيساً على ذلك - أن نقول إن الآخر هو الذى يكتب الأنا بمعنى ما ، وإن الأنا تتعقب الآخر فى رموزها كى تدفع به إلى الظهور ؟ هل لنا أن نقول إن اللغة هى شفرة

الـرغبة ، وإن الـرغبة هي انفـلات ضمير المتكلم بغتـةً إلى ضمـير المخاطب أو الغائب ؟

إن المظهر اللغوى الواضح للعلاقة بين الأنا والآخر يكمن غالباً فى ظاهرة (الالتفات) . ويعنى الالتفات الانتقال من ضمير إلى ضمير مختلف . وعرفه « الرازى » بقوله : إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس[٢٧] .

الالتفات إذن فاعلية تأسيس الوجود المتبادل بين طرفين لا يكتمل وجود أحدهما بدون الآخر .

يقول محمود درويش فى (يطير الحمام) :

أنا لحبيبى أنا . وحبيبى لنجمته الشاردة . وندخل فى الحلم ، لكنـه يتباطـأ كى لا نراه وحـين ينـام حبيبى أصحو لكى أحرس الحلم مما يراه وأطرد عنه الليالى التى عبرت قبل أن نلتقى وأختار أيامنا بيدىّ كما اختار لى وردة المائدة . فنم يا حبيبى ليصعد صوت البحار إلى ركبتىّ ، ونم يا حبيبى لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسدة[٢٨]

٥ ــ ١

تكشف تقنية « الالتفات » فى نظام التعبير اللغوى عن أوراق اللعبة بين الأنا والآخر ؛ إذ تفضح انسراب الضمائر فى بعضها البعض ، وتُعرّى عنصر الرغبة بوصفه تحولاً داخليّاً من نقطة الأصل ـ بالتعبير الرياضى ـ إلى إحداثيات الوجود فى العالم .

من (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليحيى الـطاهر عبـد الله :

قال الإسكافى للسائق : لا تقف لإشارة ولا تـأبه لأوامـر شرطـة المرور فصـاحبى فى خطر . ورد السائق الطاعن فى السن على الإسكافى : قالوا فى الأمثـال فى العجلة الندامـة وفى التـأنى السـلامـة « سلامتى وسلامتك على الأقل » . راح الإسكافى يكلم نفسه بعدمـا يئس من سائق العـربـة ـ قـال الإسكـافى : أنـا محتـال راغب فى العيش أحب الخمرة . . ورجب قرد مكشوف العورة . . ولتحم الله خـطاف بقلب شـديـد نـال من الحيـاة أكـثر مما نلنا . . أما أنت يا قـاسم فشقى فقدت الـولد والزوجة وعـافية البـدن ونور عين ونصيبك من الـدنيـا قليـل . فليمنحـك الله عمـراً طـويـلاً ، وليساعدنا فى توصيل السعادة إلى قلبك الحزين . . نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات . وها نحن فى يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مـع الموت من أجـل حياة رابعنـا بقلوب لا تخاف الحكـومات ، وتدخل بيوتها المسماة مستشفيات[٢٩] .

بين « هو » و « هم » و « أنا » و« أنت » و « نحن » يتخلق الخطاب وتنبثق الرغبة من وضع الكمون . والمونولوج الداخلى هنا يلح فى إبراز الانتقال التقنى بوصفه مظهراً ناتئاً من مظاهر الإبدال . وقد يضيء هذا الإبدال فى ذاته جانباً مهماً من جوانب الخطاب ؛ ونعنى به الجانب الأيديولوجى الذى يصوغ موقف الأنا من العالم وفقاً لمجموعة القيم التى تنتظم جماعتها المرجعية فى منظومة واحدة ، وتبرر نزوعها إلى الخروج الاجتماعى .

ــ ٦ ــ

لا تتناصُّ النصوص المختلفة مع بعضها البعض فحسب ، بل تتناص الأنوات كذلك مع بعضها البعض . وكل « أنا » فى علاقة تناصية مع آخر أو آخرين بحيث يصنع هذا التناص علاقة فاعلية مستمرة تمنح الخطابات اتصالها وانفصالها فى آنٍ واحد .

وما دام الوعى فى كل تعبير لغوى يتقاطع مع اللاوعى ؛ يعطيه ويأخذ منه ؛ ينتظمه وينتظم من خلاله ، ففى الوسع أن نطلق على هذه العلاقة ـ بقليل من التصرف ـ تناصّاً . وإذا كان الـلاوعى هو خطاب الآخر فإن للمبدع خطاباً ينطوى فى قراره على خطابين معاً ، وذلك من خلال تناصّ الأنا والآخر داخل لغة تُعَبِّر عن شيء .

يتحدث « صلاح عبد الصبور » فى قصيدته « ذكـرى الدرويش عبادة » عن هذا الآخر الذى تسرب إلى داخله من خلال مشهد يومى متكرر ثم تلاشى فجأة فلم يعد له حضور . والشـاعر (بما له من استعداد صوفى غير منكور) قد تشرَّب على المستوى النفسىّ ببعض سمات هذه الشخصية الغامضة ، واضطر فى لحظة أن يضعها موضع السؤال ، أى أنه قد انشغل بها بعد أن نفذ تأثيرها إليه ، ووجد نفسه فى علاقة فاعلة معها . وما دام السؤال قائماً دون إجابة فلا أقل من أن يصبح الغياب حضوراً ؛ وذلك لكى يقع الثبات على لحظة فى الزمن تتجاوب مع زمن الأنـا فتمنحها بعـداً جديـداً من أبعـاد تجـربتهـا الإنسانية . « كنا نراه فى أول العمر ، فى مقهى بميدان الجيزة ، وانهدم المقهى ، وتفرق الصحب . . . . وسألت ذات مساء صديقى رجاء النقاش ، ونحن على سمر ، عن الدرويش عبادة ، الذى انقطعت عنا أخباره منذ ما يقرب من عشرين عاماً .

ولم يضف إلى سؤالى إلا ظـلاً من جواب ، كهـذا الـظل القلق المجنون الذى كان . . واختفى »[٣٠]

كـان كـثـيـراً مـا يحـلم
حـتى تـصـبـح رؤيـاه أشـبـاحـاً مـرتـبـكـة
أو أشكالاً مشتبكة
أو صوراً مبهمة المعنى والرسم

وكثيراً ما كان يولى مذعوراً فى الطرقات
كالحيوان الهارب من سهم
أو يتمايل مزهواً فى أعتاب المقهى
كالفرس المطهم
أو يقعى مهموماً فى إعياءٍ متجمد
ويحدق فى الأفق المربدّ
حتى يلمع فى مقلته الدم
وكثيراً ما كانت تتهشم فى فمه الكلمات
إذ يتكلم
حتى تصبح صرخات كالريح المذعورة
أو سقطات كالماء من القارورة
أو أصواتاً متداخمة لا تفهم
أسأل أحياناً
هل كان يرى ما لانبصر
أم يعلم ما لانعلم
أم كان يحسُّ بأن خيول الزمن العاتى
خلف خطانا تتقدم؟[٣١]

إن التساؤل الأخير هنا يكاد يجعل من الدرويش البسيط عرافاً أو نبيّاً ، إنه الرائى العظيم المذعور الذى يشهد على بؤس الزمان . ومن المدهش أن يتجاوب ضمير الغائب فى هذه القصيدة مع ضمير المتكلم فى قصيدة « وقال فى الفخر » للشاعر نفسه ، حيث تتكشف الدلالة التناصية بمزيد من الوضوح بين الأنا والآخر :

علّمت عينى أن ترى الظلال فى الألوانْ
والضياء فى الظلالْ
علمت قلبى أن يشم ريح صدق القول والمحال
علمت كفى أن تمس الدفء والصقيعَ
فى أكف رفقة المقام
أو صحبة الترحال
شبعت حكمة ، وفطنة
رَويت رؤية وفكرا
لكننى أحس فيك يا مدينتى المحيرة
بأننى أضَل من رسالة مغفلة العنوان
وأننى سوف أظل واقفاً على نواصى السكك المنحدرة
أبحث عن مكان
وربما يلمسنى ما يلمس النبات والحديد والجدران
من دورة الشموس والأنداء
ويسقط الصدأ
عندئذ ، نكون يا مدينتى صنوان
وأعرف العنوان
معذرة مدينتى
قلبى عطشان إلى محبتك
وربما لوزدت حكمة ، وفطنة ، ورؤية ، وفكرا
عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبى ، شارد يبكى على دمامة الزمان[٣٢]

لعل الأنا فى هذه القصيدة تفضح سماتها قليلاً لتقترب هذه السمات من سمات الآخر (الدرويش عبادة) ، وتستقى منها نزوعاتها الماورائية . ولعل التناص يكون قائماً بالفعل على مستوى الكينونة عبر ثلاثة مظاهر : الرؤية ، الضياع المكانى ، رثاء الزمان . وهذه المظاهر الثلاثة لا تلعب دورها على صعيد المفهوم الشكلى والدلالى فحسب ، وإنما تتجذَّرُ أصلاً على صعيد التكوين الشخصى بين أنا واقعية وأنا واقعية أخرى تتصل بها وتنفصل عنها معاً .

— ٧ —

خارج الحدود الأخيرة لنص إبداع الكلام أو الصورة أو اللقطة ، هناك نص لاحق يستدعى أداؤه أشكالاً من الاستجابة عند الآخر . إن دور الآخر فى نص حركة الجسد لدى ممثل المسرح دور خطير ومؤثر . كذلك دور الآخر فى نص السماع لدى المغنى ، أو لدى الراوى الشعبى ، أو لدى الخطيب السياسى . الآخر هنا ليس متلقياً لرسالة فحسب ، بل مشاركاً فى طرائق توصيلها ، وقائماً على مناط فاعليتها . الآخر جزءٌ من بنية المشاهدة ـ جزءٌ من سلسلة الحركة الداخلية للسياق ، وجزء من تحولاتها .

كل إبداع جمالى له صيغة حضوره العملية أمام الحواس . والآخر هو المخبرُ الأساسىُّ لمدى تفاعل الحواس مع صيغة الحضور . وينشأ هذا التفاعل وفقاً لطبيعة النشاط النفسى المزدوج ، تبادلاً بين المؤدى والمؤدَّى له ، وينمو ويتطور تأسيساً على المعيار ذاته . إذن ، فقد أصابت « إيزادورا دونكان » كبد الحقيقة حين قالت إنها لا تتردد فى أن تعطى جمهورها خلجات روحها حين ترقص . الحركة هنا امتدادٌ نحو الآخر . والآخر يعطى هذا الامتداد تفرد إيحائه . الحركة استعارة الروح . والنشوة المتبادلة حتماً بين الأنا والآخر عبر فضاء الحركة تُمَثِّلُ هى كذلك عملية إنتاج مشترك لرسالة تنتقل دلالاتها من عالم الحركة المجردة إلى عالم التجسيد المعنوى . كذلك يسدد « خاتشا دوريان » سهماً صائباً حين يعلن أنه يعامل الموسيقى كما يعامل النحات التمثال ؛ أى أنه يعاملها باللمس . وتمثال الموسيقى الذى ينحته « خاتشادوريان » هو ما يجعل السامع يرى الإيقاع جهراً ، وينتقل به من مستوى التجريد إلى مستوى التجسيد .

وإذا كان « كير إيلام » يرى أن الجدلية المركزية للأنا والأنت تتحدد وفقاً لإمكان التغير الداخلى ، بحيث تصير الأنا أنت ، فيما تصير الأنت أنا ، وأن عملية التبادل الابتدائى فى الدراما ، تلك التى ينبع منها التوتر والدفع الدينامى ، هى مناط هذه الجدلية فى الحوار

الدرامي(٣٣) ـ فيا لا شك فيه كذلك أن هذه الجدلية يمكن تصورها على مستوى : أنا الممثل ـ أنت المتفرج ، فيما يتصل بشكل من أشكال التبادل التالي (لا نقصد هنا بالطبع إلى مسألة التقمص الأرسطي) التي تتيح فرصة إضافة لاحقة إلى الفعل الدرامي . وربما اتضح هذا التبادل اتضاحاً نوعيا عبر ثلاثة مخارج مختلفة اختلافا فارقا : الملحمية ، والارتجال الكامل ، والخروج على النص (الارتجال الجزئي) . إن أنا الممثل تنتشر بدرجات متراوحة عبر المخارج الثلاثة لتخلق فاعلية غير مسبوقة مع الهُمْ (الآخرين) . وبغض النظر عن مسار هذه الفاعلية أو توجهها فإن عملية الجدل والتبادل بين الطرفين تضيف إلى عنصري التوتر والدفع الدينامي مزيداً وتعدل من مواقف كلا الطرفين بإيقاع حثيث ، وتجعل من الأداء ممارسة مشتركة ، وتضع لانتصال ـ بوصفه حاجة أصيلة ـ موضع الفعل المباشر والاختبار .

ـ ٨ ـ

(أنا ـ أنت) هي الصيغة الأصلية للوجود في العالم كما يقول مارتن بوبر . ومن هذه الصيغة تشتقُّ الأنا ذاتها بمفردها ، وتشتقُّ الأنت ذاتها بمفردها كذلك(٣٤) . وقد حول « كير إيلام » صيغة الوجود في العالم إلى صيغة الوجود في المسرح كما لو أن المسرح استعارة للعالم ، والممثل استعارة لإنسان العالم . ووجود (أنا ـ أنت) بوصفها نواة وحدة الحضور يؤكد شيئا واحداً هو أن الآخر شرط من شروط وجودي ، وبدونه لا أستطيع أن أكون قادراً على فعل الحضور .

ـ ٩ ـ

لأن الإبداع الجمالي ـ بمعنى من المعاني ـ فعل حضور ، ولأن فعل الحضور مشروط بوحدة ذات حدين ، فليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنا ، وليس ثمة إبداع حقيقي بدون أنت أو هو . كذلك فإن فاعلية هذا الإبداع وحيويته لن تتحقق سوى في إطار تبادل الأدوار بين كلينا . وهذا التبادل يتكرر في مواضع مختلفة بأشكال مختلفة . فإذا تساءلنا : من الذي يتكلم في هذا الخطاب أو ذاك ـ في هذا الموقف أو ذاك ؟ فإنه أنا بقدر ما هو آخر ، وآخر بقدر ما هو أنا . لذلك فلن نجاوز الصواب إذا قلنا إن الآخر « أنا » ملتبسة ، وإن هذه الأنا الملتبسة تظل تشغل الجزء الشاغر من وجودي بمثل ما أظلُّ أشغل الجزء الشاغر من وجودها .



الهوامش

(١) انظر ديوان أبي نواس الحسن بن هانيء ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٦٢٧ .

(٢) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث (جـ ٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٣ .

(٣) د . عثمان يحيى ، نصوص تاريخية خاصة بنظرية التوحيد ، الكتاب التذكاري عن محيى الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ٢٦٤ .

(٤) أدونيس (علي أحمد سعيد) ، أغاني مهيار الدمشقي ، دار العودة ـ بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٦١ .

(٥) ميشال لوغورن ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ت : حلاج صليبا ، منشورات عويدات (بيروت ـ باريس) ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ .

(٦) كارل يونج وجماعة من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٧) عبد الغفار مكاوي ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣ .

(٨) ماري مادلين دافي ، معرفة الذات ، ت : نسيم نصر ، منشورات عويدات ـ باريس ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥ .

(٩) انظر ثروت عكاشة في الزمن ونسيج النغم ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، من ص ١٩٨ إلى ص ٢٠١ .

(١٠) ميخائيل رومان ، ليلة مصرع جيفارا العظيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

(١١) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، دار الآداب (بيروت) ، ١٩٦٩ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

(١٢) ريمون كاربانتيه ، معرفة الغير : نسيم نصر ، منشورات عويدات (بيروت ـ باريس) ، ١٩٨٤ ، ص ١٥٥ .

(١٣) ألبيركامو ، الإنسان المتمرد ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات (بيروت/باريس) ، ١٩٨٣ ، ص ١١٤ .

(١٤) هنري ميلر ، رامبو .. وزمن القتلة ، سعدي يوسف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ .

(١٥) نفسه ، ص ٢١ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٧) آرثر رامبو ، فصل في الجحيم ، ت : رمسيس يونان ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٣١ .

(١٨) فالاس فاولي ، عصر السيريالية ، ت : خالدة سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (بيروت - نيويورك) ، ١٩٦٧ ، ص ١٨٦ وما بعدها .

(١٩) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ت : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٥١٧ - ٥١٨ .

(٢٠) محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢١) لوركا ، مختارات جديدة ، ت : أحمد حسان ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٦ .

(٢٢) نفسه ، ص ٨٧ .

(٢٣) سعدي يوسف ، قصائد أقل صمتاً ، دار الفارابي (بيروت) ، ١٩٧٩ ، ص ٧ ، ٨ .

(٢٤) Antony Easthope, Poetry As Discourse, Methuen, London and NewYork, 1983, p.31-32.

(٢٥) Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice, Metthuen, London and NewYork, 1984, p.111.

(٢٦) المرجع نفسه ، ص ١١١ .

(٢٧) أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، جـ (١) ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ وما بعدها .

(٢٨) محمود درويش ، حصار لمدائح البحر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٤ .

(٢٩) يحيى الطاهر عبد الله ، تصاوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١ ، ص ٥٧ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٦٠ - ٦١ .

(٣١) نفسه ، ص ٦١ - ٦٢ .

(٣٢) نفسه ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٣٣) Keir Elam, The Semiotics of TheatreAnd Drama, Methuen, London and NewYork, 1983, p. 143.

(٣٤) جون ماكوري ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٢ .



نحو تنظير سيميوطيقى

لترجمة الإبداع الشعرى

فريال جبورى غزول

— ١ —

بالرغم من مقولة الشاعر روبرت فروست الشهيرة : « الشعر هو ما يضيع عند الترجمة »[١] ، التى تجدد ما قاله دانتى من قبله : « لا يمكن نقل ما لمسته آلهة الشعر إلى لسان آخر بدون أن يفقد عذوبته وتناغمه »[٢] ، واتفاق كليهما مع الجاحظ من قبلهما الذى قال : « ولو حوّلت حكمة العرب ، لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن »[٣] — بالرغم من هذا الاتفاق على حسبان مسألة نقل الشعر إلى لغة أخرى أمراً محالاً ، فقد تشبث بهذا المحال كثير من الشعراء والمبدعين ، محاولين توصيل قصائد ونصوص شعرية إلى لغات متباينة[٤] ؛ فالترجمة الشعرية من أكثر المُحاولات لزوماً : نمارس باستمرار كما لو كانت محالاً محتم التحقق[٥] .

ويتساءل الشاعر ستانلى برنشو باستنكار : كيف يمكن أن يتحسس المتلقى قصيدة فرنسية إلا باللغة الفرنسية ؟! ومع هذا فقد قام ستانلى برنشو نفسه بترجمة قصائد مالارميه إلى الإنكليزية ! فما معنى أن ننكر إمكان ترجمة الشعر ثم نمارسها ؟ ما دلالة هذا الانخراط الإرادى فى رفع صخرة سيزيف ؟

تتبلور معضلة النقل وينكشف سراب الترجمة فى المقولة الإيطالية الشائعة " traduttore - traditore " ، فحتى عندما نترجم محتواها قائلين : « المترجم خائن » نكون قد قمنا بخيانة أسلوبية للأصل الذى يتميز بجناس ، موظفاً تماثل كلمتين فى اللفظ واختلافهما فى المعنى . فهذه المقولة ليست فقط عبارة تخوّن المترجم بل هى أيضاً عبارة تستفز المترجم وتتحداه . وقد يكون من الأجدى ألا ندخل فى حبائل ترجمة المقولة الإيطالية ، بل نجادلها بجناس من مأثورنا يختزل موقفنا من الترجمة : « ما لا يدرك كله لا يترك جُلّه » . فأن تكون الترجمة مطابقة للأصل ، فهذا أمر محال ، ليس لغوياً فحسب ، بل منطقياً أيضاً . التطابق يعنى التكرار لا الترجمة ؛ فالترجمة — بالضرورة — تنويع ، والنقل — بالضرورة — انتقال . ولكن الانتقال ليس بالضرورة خيانة ، والتنويع ليس بالضرورة انحرافاً . الترجمة ، إذن ، قنطرة الأصل كما أن المجاز قنطرة الحقيقة . وكما أن المجاز نافذة على الحقيقة فكذلك الترجمة نافذة على القصيدة . الخطأ أن نتعامل مع المجاز على أنه الحقيقة ، كما أنه من الخطأ أن نتعامل مع الترجمة على أنها القصيدة .

— ٢ —

عبّر الإنسان عن دهشته بتعدد اللغات فى أسطورة برج بابل ، حيث أصبحت بابل معادلاً لتعدد الألسن وتعذر التوصيل . وأصل كلمة بابل فى اللغة البابلية هو باب إلو ، ويعنى « باب الله » . وأمثولة برج بابل تنَمْذِج وعى شعب وادى الرافدين باتجاهين متضادين فى فلسفة اللغة : الاتجاه الكلى « وكانت الأرض كلها لساناً واحداً ولغة واحدة » (سفر التكوين : الإصحاح الحادى

عشر : ١) ؛ والاتجاه النسبى « هلم ننزل ونبلبل هنالك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض » (سفر التكوين : الإصحاح الحادى عشر : ٧) . إن التضاد الذى نجده فى هذه الأسطورة مازال مهيمناً على الدراسات اللغوية المعاصرة ؛ إذ يمثل نعوم تشومسكى[٦] الاتجاه الأول ، وبنجامين ورف[٧] الاتجاه الثانى . ولو تبنينا بتطرف النزعة الأخيرة لقلنا باستحالة الترجمة من لغة إلى أخرى ؛ ولو اتبعنا تشومسكى ومدرسة النحو التوليدى لقلنا بأن اللغات كلها ليست إلا بنيات سطحية مختلفة ومنبثقة من بنية عميقة واحدة ، وأنه بناء على هذا يمكن استبدال السطوح ومقايضة البنيات العليا ، مع الإبقاء على الأسس العميقة ، حيث تصبح الترجمة ممكنة .

أحياناً تبدو لنا البحوث المعاصرة كأنها لم تجاوز حكمة الأولين ؛ فمن العسير أن نحسم علمياً الخلاف القائم بين أتباع تشومسكى وأتباع ورف لنجزم بأن أحدهما أحق من الآخر . يمكننا أن ننحاز ونأخذ موقفاً ، ولكن أن ندحض ونفند أحد الاتجاهين ، ونثبت صحة الآخر ونبرهن عليها فهذا أمر غير وارد فى ظروفنا العلمية الراهنة ، ومعرفتنا الحاضرة عن اللغة ؛ وأولى بنا أن نكون صادقين ونرسم بأمانة حدود نظريتنا ومحدودية نظرتنا من أن نزايد ونزعم شموليتها .

وأعتقد أن كل دارس أو مدرِّس للأدب المقارن سيكون بالضرورة منحازاً لاتجاه تشومسكى وللانفتاح على الآخر ، لا انفتاحاً تبعياً ، بل انفتاحاً جدلياً ، هذا بحكم تخصصه المقارن . كما أن إرثنا الحضارى وهويتنا العربية يجعلاننا من الشعوب المتميزة بانفتاحها على الآخرين وترجمتها لإنتاجهم الفكرى . ولكن حتى لو أسقطنا انتماءنا المهنى وانتماءنا القومى من المعادلة ، أليس الواقع الفكرى المعيش ، بما يحمله كل يوم من ترجمات أدبية ، دليلاً على إمكانية التوصيل والتواصل بين ثقافات متباينة ولغات مختلفة ؟

— ٣ —

ومع أن الترجمة قديمة قدم التباين الإنسانى ؛ فقد عكف عليها الأوائل وتركوا لنا أمثلة كثيرة منها ، أهمها الترجمة الموازية فى « حجر رشيد » التى أسهمت فى حل شفرة الكتابة الهيروغليفية ، إلا أن القدماء لم يهتموا بالتنظير فى قضية الترجمة اهتمامهم بالتنظير فى اللغة والأدب ؛ فلم يعر الفلاسفة والبلاغيون الإغريق موضوع الترجمة اهتماماً يذكر ، مع أن الكثير منهم احتك بحضارات الشرق الأوسط ونقل عنها ، بما فى ذلك تأثر فيثاغورس بفكر العراق القديم ، وتأثر أفلاطون بفكر مصر الفرعونية . وأما النقاد الرومان فقد قاموا بتعليقات متناثرة عن موضوع الترجمة ، وإن لم يخصصوا لها باباً مميزاً فى نقدهم الأدبى ؛ ومنهم شيشرون وهوراس ؛ وتتلخص دعوتهم فى التحذير من مخاطر الترجمة الحرفية " verbum pro verbo " . ومع أهمية حركة الترجمة فى القرون الوسطى ، بما فى ذلك ترجمة النصوص المقدسة والعلمية والأدبية ، فإن الترجمة لم تصبح قضية نقدية ، ولم تحتل موقعاً نظرياً فى الصراعات الفكرية حينذاك ، كما حدث للتأويل والتخريج[٨] . أما العرب فقد أنشأوا دوراً ومؤسسات للترجمة ، إلا أنهم لم يبحثوا فى مسألة فن الترجمة والتنظير حول أصولها وأساليبها إلا بحثاً عابراً[٩] .

ويبدو أن الوعى بفلسفة الترجمة لم يصاحب الممارسات الأدبية فى الترجمة إلا بشكل انطباعات يكتبها الناقل مدخلاً لترجمته ؛ وهى تفتقد التقعيد النظرى . ولم يبدأ البحث التنظيرى فى ماهية الترجمة إلا بعد انتشار المذهب الإنسانى ، وإدخال منهج الدراسات المقارنة فى العلوم الإنسانية ، والثورة التى حدثت فى الدراسات اللغوية ، والتى جعلت من « الألسنية » علماً رائداً ونموذجياً . ويرجع المفكر جورج شتاينر بدايات التنظير فى فن الترجمة إلى بحث فردريك شلايرماخر ، الذى نشر لأول مرة فى عام ١٨٣١ بعنوان « حول المناهج المختلفة فى الترجمة »[١٠] . ومن المعروف أن شلايرماخر من أساطين المدرسة الهرمانوطيقية . وقد عالج قضية الترجمة بوصفها عملية تأويلية فى المقام الأول .

ولو راجعنا قوائم مراجع الكتابات النقدية عن الترجمة لوجدنا أن الثقل الكمى والنوعى فيها هو من نصيب الدراسات الحديثة[١١] . ولكن يغفل الكثيرون من جامعى هذه المصادر مفكراً مهماً سبق زمانه فى وعيه باللغة والشعر والتاريخ والحضارات ، وهو جان باتيستا فيكو ؛ فهو فى كتابه القيم « العلم الجديد » (١٧٢٥) يقول :

> « لابد أن يكون فى طبيعة المؤسسات الإنسانية لغة ذهنية مشتركة بين كل الأمم ، تدرك ماهية الأشياء المتاحة اجتماعياً للإنسان ، وتعبِّر بصياغات متباينة ومتعددة عن الجوانب المختلفة لهذه الأشياء الواحدة . والبرهان على هذا يكمن فى الأمثال والمأثورات الشعبية ، التى نجد فيها معانى واحدة وتعابير متباينة تباين الأمم القديمة والحديثة . وعلمنا إنما يتشكل بهذه اللغة الذهنية المشتركة ، التى فى ضوئها سيتمكن الباحثون اللغويون من تأليف معجم ذهنى مشترك لكل اللغات المنطوقة ، الحية منها والميتة »[١٢] .

هذا المنطلق الكلى الذى تبناه فيكو يشكل البيان النظرى الذى تأخذ الترجمة شرعيتها منه . لقد أشار فيكو إلى أن « الكليات الخيالية » ــ أو الخيال الإنسانى المشترك ــ قد سبقت « الكليات الفلسفية » ــ أو المنطق الإنسانى المشترك[١٣] ــ على نحو يعزز الترجمة الأدبية ، ونقل عناصر التخيل من لغة إلى أخرى .

ومما لا جدال فيه أن فيكو قدَّم تصوراً وأطروحة جديدة وليس علماً متكاملاً ؛ ولهذا أطلقنا على أطروحته صفة البيان ، لا البرهان ؛ فهى تشكل نواة علم الأدب المقارن ، وبذرة علم

العلامات الجديد . ومن بعده أسهم الشاعر الألماني جوته في بلورة مفهوم الأدب العالمي " Weltliteratur " ، ودفع عجلة الترجمة الأدبية إلى أمام[١٤] .

— ٤ —

لا تتضح إشكالية الترجمة الأدبية مثلما تتضح في ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لا تمت إليها بصلة قرابة ، كترجمة الشعر الياباني إلى الإنكليزية ، أو الشعر العربي إلى الفرنسية . ولهذا نرى أن من يود أن يواجه مشكلة الترجمة الشعرية عليه أن يأخذ محكاً لتجاربه التنظيرية لغات لا تنتمى إلى سلالة واحدة ، بل لغات متباينة في التركيب والأصول . لذا نجد في الترجمة الشعرية من العربية إلى اللغات الأوربية ، أو من اللغات الأوربية إلى العربية ، مجالاً مناسباً للتنظير ، وحدّاً أقصى لصعوبة النقل . وقد شهدت الساحة العربية أخيراً إسهامات نقدية قيمة في مجال الترجمة الأدبية والشعرية ؛ فمنها كتب جامعية ذات غرض تعليمى ، ومنها ما يبحث في مناهج عربية في الترجمة ، ومنها ما يقدم أسس فن الترجمة ، كما قامت المجلات الأدبية والدوريات النقدية بدورها في الانتباه للموضوع[١٥] . وقد أسهم المستشرقون والنقاد الغربيون في دراسة فن الترجمة بين لغات متباينة[١٦] .

وكل هذه الدراسات ـ على أهميتها ـ لم تستطلع آفاق العلم المستحدث ، علم السيميوطيقا (علم العلامات) ، أو كما يطلق عليه أحياناً السيمائية ، مع أنه من المتوقع أن يكون التنظير عن الترجمة مرتبطاً بمفاهيم هذا العلم ومتضمناً بها ؛ ذلك العلم الذى يجمع بين حقول اللغويات والثقافات والفنون وأساليب التوصيل[١٧] .

للشعر بعدان : لغوى وفنى ؛ فلهذا لا تكفى المعرفة اللغوية في الإحاطة به ، كما لا تكفى الحاسة الفنية لاستيعابه ؛ فتذوق الشعر يستند إلى ركنين : اللغة والفن ؛ وترجمة الشعر تحتاج لمعرفة اللغة والفن معرفة تشريحية ، تبين خصوصية كل منهما ، وتوضح أوجه التشابه والاختلاف بين نشاطيهما . لقد ميز السيميوطيقى الفرنسى إميل بنفنست بين اللغة والفن (كالموسيقى والرسم) ؛ فبالرغم من استخدام كل منهما للعلامات ، أى لوحدات تشكل منظومة وشبكة من العلاقات ، فإن الوحدات الفنية ـ كاللون والنغمة ـ تكتسب قيمتها من كونها موجودة بشكل متناسق أو متناغم في العمل ذاته ، ولا تملك دلالة مستقلة خارج العمل . أما في اللغة فالمتكلم يستخدم كلمات (أى علامات لفظية) تملك دلالة مسبقة في نظام لغوى ما[١٨] . وقد يفسر لنا هذا لماذا لا « نترجم » الرسم أو الرقص من ثقافة إلى أخرى ، ولماذا نترجم الكلام العادى والمخاطبات اليومية من لغة إلى أخرى . أما الشعر ـ فكما قلنا ـ له جانب لغوى وجانب فنى ، فهو بوصفه لغة يدفعنا إلى محاولة ترجمته ، وبوصفه فنّاً يحبطنا في هذه المحاولة .

إن الشعر ـ بالإضافة إلى كونه قولاً فنياً ـ هو في آن واحد حميمى وخاص من جهة ، ومشاع وجماعى من جهة أخرى . الشعر متفرد وصدى الجماعة معاً ؛ فهو كفرض الكفاية ، يقوم به فرد مؤدياً واجب الجماعة . الشعر ، إذن ، فردى وجمعى ؛ ينبثق من أعماق الشاعر ، ويعبر عن هموم الأمة وتطلعاتها ؛ فلا يكفى لتقويم الشعر الرجوع إلى البعد الاجتماعى للكلمة ـ على أهمية هذا البعد ـ بل من الضرورى أن نستعين بمعجم الشاعر ، وخصوصية لغته ، وأجرومية قصائده ؛ فلا النقد النفسى وحده يكفى ، ولا سوسيولوجيا الأدب وحدها كافية . فعلى القارىء الأمثل ـ ولابد للمترجم أن يكون قارئاً نموذجياً ـ أن يستطلع القصيدة في كل جوانبها الثقافية ، ويتحسس تضاريس جزئياتها . ولا يعيننا في كل هذا علم مثل السيميوطيقا التي تعاملت مع العلامة في التحليل النفسى كما تعاملت معها في الفن والثقافة ؛ فالشعر بؤرة تتقاطع فيها جوانب مختلفة ، وتتلازم فيها مستويات دلالية متعددة . ففى الشعر رسالة إخبارية (تقريرية أو انفعالية ، عاطفية أو ذهنية) ، وفيه صور بيانية تشكل جسد القصيدة ، وفيه موسيقى الألفاظ ، وفيه معمارية تشكيل القصيدة على الصفحة الشعرية ، وفيه بنية متوارية تحدد تقاطع هذه المستويات وتفاعلها ، فهى أحياناً متوافقة ومتكاملة ، وأحياناً متعارضة ومتقابلة في توتر خلاق . لقد تعاملت السيميوطيقا ـ مع أنها مازالت في مرحلة التكوين ـ مع هذه الأوجه المختلفة . لهذا استفادت منها بصورٍ خاصة الفنون التي توظف أكثر من وسيط في التوصيل ، كالمسرح والسينما[١٩] ، في حين ركز علم اللغويات على الرسالة ، وعلم البلاغة على الصور ، وعلم الجمال على الإبداع . وهكذا تجزأت القصيدة بينها وفقدت وحدتها .

ولكن لماذا يحتاج المترجم إلى وعى سيميوطيقى بأبعاد القصيدة ؟ ألا يكفى أن يتلوقها بجملة ، وينفعل بها كلاً واحداً فيوظف انفعاله لكتابة قصيدة معادلة للأصل في لغة أخرى ؟ وبعبارة أخرى ، ألا يكفى أن يكون المترجم مبدعاً يستخدم حدسه الفنى في إنشاء القصيدة المترجمة ؟ مما لا خلاف فيه أن على المترجم أن يتميز بدرجة رفيعة من الإبداع ؛ ولكن أن تكون شاعريته هى الركيزة الوحيدة في الترجمة فهذا ما نرفضه ، وإن كان هناك مدرسة رائجة في الترجمة الشعرية تتبنى هذا الموقف على أساس أن الترجمة الشعرية « إعادة خلق » . ونحن نرى في تجارب هذه المدرسة تطبيعاً تعسفياً ، وتطويعاً قاهراً ، يصل أحياناً إلى حد التشويه والاغتصاب . ومن أرسى أسس الترجمة بتصرف ـ وإن كان الأصح أن نقول بتسيب ـ الشاعر عزرا باوند بترجماته عن لغات الشرق الأقصى والمصرية القديمة[٢٠] .

وقد اتخذ ابنه عمر باوند في ترجمته لقصائد من العربية والفارسية إجازات شعرية تكاد تكون أقرب إلى الاستباحات الشعرية ، وسلك هذا المنحى كثير من الشعراء الذين يعدون أنفسهم الأبناء الروحيين لباوند ؛ ففى هذا النوع من الترجمة يسقط الشاعر على القصيدة الأصلية ما يشاء ، وكما يمليه عليه مزاجه الشعرى ، ليطلع بقصيدة في اللغة المستهدفة . ومع أننا نقرّ بمبدأ الضرورة الشعرية في

الترجمة ، حيث يسمح للمترجم أن يفرط فى العهدة الأدبية لكى يطلع بنص شعرى فى اللغة المنقول إليها ، فإننا لا نقر بمبدأ الإجازة غير المشروطة للمترجم بالتعديل فى الأصل . وليس أدل على مزالق هذا المنحى من القصيدة التى تتصدر ديوان عمر باوند ، وهى لعبيد بن الأبرص ، ومطلعها :

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيات فالذنوب[٢١]

وما يلى نص المقطع الأول من الترجمة[٢٢] :

" Lament for an Arab Encampment " .

No head- ropes or dung
The Chandlers, Bakers
and Whitbys all gone
With death their only heirs .

فمع أن المترجم قد اختار عنوان « مرثية لطلل عربى » لهذه القصيدة فقد استبدل بإقفار مواضع معينة فى البادية ـ ذات أسماء عربية خالصة ـ من أهلها ، انقراض عائلات ذات ألقاب إنكليزية قحّة ـ تشير إلى حرفتين : الشماع والخباز Chandler, Baker ، وإلى مدينة ساحلية فى شمال إنكلترة Whitby .

مما لا شك فيه أن القارىء الإنكليزى سيحس بألفة هذه الأسماء عند قراءتها ، وسيتداعى فى ذهنه المألوف والعادى واليومى . لكن هل يقبل القارىء الإنكليزى على قراءة مختارات عنوانها قصائد عربية وفارسية لكى يطلع على ما هو معروف ومعتاد ، أم أنه يقرأ هذا الشعر لكى يكتشف الآخر بغرابته ولا مألوفيته ؟ وماذا يبقى من الشعر العربى لو استبدلنا بالخيمة « الفيلا » ، وبالفارس العربى رجل الأعمال الإنكليزى ، وبسقط اللوى بكمبردج ؟ وهذا فى الواقع ما يفعله المترجم عمر باوند فى قصيدة لشاعر عربى من القرن الرابع (الهجرى) ، حيث يقحم فى قصيدته رجلين من أكبر رجال المال فى عالم اليوم : المليونير الأمريكى مستر غيتى (الذى كان يقيم فى إنكلترا) ، والمليونير البريطانى مستر كلور ، هذا بالإضافة إلى قصر « ناش » ، ومجوهرات « بول ستور » الواردة فى هذه القصيدة المفترض أنها عربية ![٢٣] .

نحن لا نصادر على حق الآخرين فى التجريب ، وعمر باوند ينبهنا فى كتابه بأنه قد استبدل « وبلا تردد » الإشارات الأدبية والثقافية العربية والفارسية بما يقابلها فى الغرب[٢٤] . إن ما يستوقفنى فى ملحوظة المترجم الاستهلالية ليست مسألة الاستبدال ، بل مسألة « بلا تردد » . كيف يمكن لأى إنسان أن يتعامل مع الشعر ـ سواء كان شارحاً له أو مترجماً ، مفسّراً أو ناقداً ـ « بلا تردد » ؟ إذا وجد نص يمكن فهمه ونقله بلا تردد فهو حتماً ليس بشعر . فالشعر يفيض بالاحتمالات ؛ ومن لا يحس برهبة الغرق أمامه فهو لا يقرأ شعراً[٢٥] .

لو تردد عمر باوند قليلا ، لو تساءل عما يحدث فى ذهن المتلقى الأجنبى عندما يشرع فى قراءة قصيدة عنوانها مؤشر إلى نواح عربى وندب بدوى ، فيجد نفسه فجأة فى جو إنكليزى صميم ، لأدرك أنه لا يصدم القارىء فحسب ، بل يقدم مفارقة هزلية تحت غطاء التفجع . هذا النوع من الترجمة الشعرية يماثل ما تقدمه الفنادق السياحية من « فولكلور عربى » لتسلية الزوار الأجانب ! فلنقارن هذه الترجمة بالتردد والتأنى والمعاناة التى كابدها المشاركون فى ترجمة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب إلى الفرنسية ، والتى حافظت على ملامح الأصل ، وقدمت معادلاً شعريّاً يقارن رقةً ونبرةً بقصائد الشاعر الفرنسى الكبير بول فيرلين[٢٦] .

ويمكننا أن نرى الفارق بين التصرف الواعى والتصرف الاعتباطى عند الترجمة فى نقل الشاعر الألمانى ستيفان جورج لسوناتة بودلير « الموت المرح »[٢٧] ، حيث أدرك المترجم نوعية الرابطة الخفية بين العنوان وكلمة requin المحورية فى القصيدة (وتعنى قرش البحر) ؛ فهى مبنية على وسيط متوارٍ هو الأصل الايتمولوجى لكلمة requin ، المنحوتة من كلمة requiem (ومعناها : قدّاس جنائزى) ؛ فقد أطلقت الملكة اللغوية الشعبية على « سمكة قاتلة » اسم « صلاة لراحة الموتى » ، مسمية الفاعل بنتيجة فعله (كما يحدث فى الكتابة) . وعندما أدرك المترجم أن بنية هذه القصيدة « رمزية » ، شرع فى ترجمتها بيتاً فبيتاً ؛ وليس هذا فحسب ، بل سعى إلى كتابة قصيدة تحمل فى ثناياها « رمزية » معادلة للأصل . وبذلك لم يقدم ستيفان جورج مجرد ترجمة بل نمطاً جديداً من الكتابة فى اللغة الألمانية[٢٨] . ويقول الناقد الماركسى ولتر بنيامين فى مقال كتبه مقدمة لترجمة بودلير إلى الألمانية إن دور الترجمة هو تجديد اللغة المنقول إليها بضخ عينات من أدب مغاير ، فتضطر اللغة المستهدفة أن تنشّط ذاتها لتحتضن الجديد وتتفاعل معه . وهو يدعو إلى توسيع قدرات اللغة الألمانية وتعميقها عبر ترجمات من لغات مختلفة[٢٩] .

ونحن نطالب المترجم بأن يكون واعياً لا بأبعاد النص فقط بل بأثر الترجمة فى شحذ اللغة المستهدفة ، وتحريك سواكنها ، والكشف عن إمكاناتها ؛ فكما أن الشعر ـ مترجماً ـ نافذة على اللغة المنقول منها ، فهو أيضاً إثارة خلاقة لكوامن اللغة المنقول إليها . وإذ نطالب المترجم بأن يمتلك وعياً سيميوطيقيّاً فليس من باب الانخراط فى مدرسة محدودة ، والامتثال لصيغة معينة ؛ فالسيميوطيقا حقل علمى لا مدرسة نقدية ، يوحد بين اتجاهاتها المختلفة والمتقاطعة الاهتمام بالعلامة وبالتوصيل . فكما نطالب المهندس بالتقنية ونترك له حرية البناء ، وكما نطالب التلميذ باستيعاب قواعد اللغة ونترك له حرية الإنشاء ، كذلك نسعى إلى أن يكون وعى المترجم بمادته وعياً يسمح له بحرية الحركة . ولا تقدم السيميوطيقا مفاتيح تجعل المحال ممكناً ، أو وصفة جاهزة تحل إشكاليات الترجمة ؛ فالسيميوطيقا علم ، لا سحر ، ووظيفتها فى الترجمة هى إضاءة طريقها الوعر ليتسنى لسالكه أن يميز مساره فيتحاشى التعثر ، وينعطف قبل أن يسقط فى الهاوية .

لكل ترجمة ــ سواء كان صاحبها واعياً بها أو غير واع ــ نهج ؛ فكل مترجم يقوم باختيارات ــ كثيراً ما تكون صعبة ــ ومجمل هذه الاختيارات ونوعيتها يمثل نهج المترجم . وغالباً ما يصعب على المترجمين أن « يترجموا » ممارساتهم في الترجمة إلى تنظير منسق ؛ لأنهم قلما يتوقفون ليتأملوا صنعتهم . لقد آن الأوان لأن يصبح النهج منهجاً ، وأن تتشكل مبادىء فن الترجمة على أسس نظرية . ولا بأس في أن تتعدد هذه المناهج ليختار منها كل ما يناسب مادته وميدانه ؛ فإشكالية ترجمة العهد القديم من العبرية إلى الفرنسية غير إشكالية ترجمة حكاية فولكلورية من التركية إلى العربية ، وغير إشكالية ترجمة شعر إيطالي إلى الأسبانية .

ويعزز التماسنا للتنظير حول قضية الترجمة إرهاصات ومحاولات رائدة في هذا المجال ، نذكر منها التصنيف الثلاثي لأساليب الترجمة (الترجمة التفسيرية ، والترجمة التلخيصية ، والترجمة الوزنية)[٣٠] . كما ميز رومان ياكوبسن بين أنماط النقل الثلاثة :

أولا :

النقل في اللغة نفسها ، كتفسير قول فصيح بقول دارج .

ثانياً :

النقل بين اللغات ، أي ترجمة قول من لغة إلى أخرى .

ثالثاً :

النقل بين الأنساق السيميوطيقية المختلفة ، كنقل خبر منطوق إلى لغة إشارات أو أصوات[٣١] ؛ فقد يقرع طبل في قبيلة ما للإعلام بقدوم ضيف ؛ فحينذاك يكون هذا النسق من ضرب الطبل مرادفاً لكلمة « الضيف » ، ولكن الطبول أحياناً تقرع ــ كما في الاستعراض العسكري ــ لأغراض أخرى ، كبعث الحماسة ؛ فهي ليست مرادفاً لكلمة في اللغة بل حافزاً لحالة نفسية ، كما أن قرع الطبول في معزوفة جاز ليس مرادفاً لكلمة أو حافزاً لحالة نفسية محددة ، بل تجربة جمالية كاملة بكل جدليتها وعضويتها . وقد تعطينا هذه الاستخدامات المختلفة للطبل فكرة عن إمكانات توظيف صوت الطبل لمستويات دلالية متعددة ، يمكن ترجمة أولها بيسر ، وثانيها بعسر ، ويتعذر ترجمة ثالثها . ومع أنه من المحال ترجمة معزوفات فيفالدى الوترية ، على سبيل المثال ، ومهما جادت القريحة ، إلى لغة منطوقة[٣١] ، فمن الممكن « نقل » هذه الموسيقى الوترية وعزفها على آلة موسيقية أخرى . وهذا ما فعله الموسيقار باخ ، حين كيّف وتريات فيفالدى للبيانو القيثارى والأرغن . فالتكييف اللحنى مماثل للترجمة في أنه يقوم بنقل « رسالة » ما في المستوى السيميوطيقى ذاته (المستوى السيميوطيقى في ترجمة الأدب هو اللغة ، والمستوى السيميوطيقى في تكييف اللحن هو الموسيقى) .

ولكن الشعر يتميز بكونه ينطوى على أكثر من مستوى سيميوطيقى ؛ فهو لغة وموسيقى وتشكيل وبؤرة تقاطع لهذه المستويات ؛ فهو بهذا يماثل الأوبرا بتعدد مستوياته وتداخلها[٣٢] . فالشعر لغة تتميز بكثافتها ؛ فهي تستخدم صوراً بيانية وبلاغية ، وتعتمد على الإيحاء والتناص (استدعاء نص لنص آخر عبر تركيبه ومعجمه)[٣٣] ، كما أن للشعر موسيقى نابعة من وزنه أو من تجانس حروفه وقافيته . كذلك تشكل معمارية الكلمات فيه على الصفحة نسقاً هندسياً يترك وقعاً نفسياً عند المتلقى[٣٤] . واستخدام الخط وإمكاناته ، والكلمة المكتوبة وتتابعها الهندسى ، يشكل عنصراً مهماً في الشعر ، خصوصاً ما يطلق عليه « الشعر التشكيلى » ، الذى نجد أمثلة منه في تراث منطقتنا ، وفي التراث الصينى والياباني والأوروبى . ففى عصر النهضة شاع في أوروبا ما سمّى بالقصائد الشعارية Emblem Poetry ؛ لأنها كانت تستخدم شعاراً تشكيلياً لمعمارية الصفحة الشعرية ، كما في قصيدة إنكليزية لمجهول بعنوان « عقدة العشق » ، حيث كتبها في شكل عقد متشابكة ، وكما في قصيدة جورج هربرت بعنوان « المذبح » ، حيث صفت الكلمات بحيث تشكل مذبحاً على الصفحة الشعرية . كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا ما سمى أحياناً بالشعر « العينى » ، ومنه قصيدة لأبولينير عن المطر ، وفيها تهطل الكلمات وتتناثر على الصفحة كأنها مطر .

وقد ميز الشاعر عزرا باوند بين ثلاثة أوجه للشعر[٣٥] :

١ ــ الاستحضار المرئى للصور " phanopoeia "

٢ ــ الاستثار الموسيقى للحالات النفسية .
" melopoeia "

٣ ــ الاستدعاء الذهنى للدلالات المصاحبة .
" logopoeia "

كما ميز بين الإمكانات المختلفة لترجمة هذه الأوجه ، فقال بإمكــان ترجمة الجانب الأول ، واستحالة ترجمة الجانب الثانى ، وإمكــان تمثل الجانب الثالث .

وقد رصد الناقد هيوكينير إمكــان ترجمة تراكيب معقدة من الصور البلاغية[٣٦] ، وقام الناقد بيتر نيومارك بتوضيح سبع طرق لترجمة المجاز بترتيب تنازلى ، مبتدئاً بالأفضل ، وآخذاً في الحسبان عدم إمكــان تحقق الطريقة المثلى في بعض الحالات وبين بعض اللغات[٣٧] . وما يهمنا أن نصرّ عليه في هذا السياق هو ضرورة نقل أكثر ما يمكن من الصور والمجازات ، على أساس أن القصيدة جسد ــ كما يقول الشاعر والناقد والمترجم إدوار روديتى[٣٨] ــ لا يجوز أن نفرط في أى عضو منه . ولكننا نضيف إلى مجاز روديتى العضوى مجازاً حربياً ؛ فكما أن القائد العسكرى يعرف مقدماً أنه لا نصر بلا خسائر ، فكذلك المترجم ، يدرك أنه لا نقل بلا خسارة . ولكن كليهما ، الأول بوعى استراتيجى والثانى بوعى سيميوطيقى ، يمكنه أن يقلص الخسارة . وتسعف السيميوطيقا المترجم في سبرها لعالم العلامات ؛ فقد صنف الفيلسوف السيميوطيقى تشارلز سوندرز بيرس العلامات على أساس علاقتها بما تنوب عنه . وأطلق على العلامات التى ترتبط بموضوعها بأواصر التشابه « الأيقون » (مثلاً الخريطة التى تدل على الوطن) ، والعلامة التى ترتبط

بموضوعها على أساس أنها امتداد له أو نتيجة له فهى « المؤشر » (مثلاً الدخان الذى يدل على النار) . أما العلامة التى ترتبط بموضوعها ارتباطاً تواضعت عليه جماعة ما ، أى ارتباطاً عرفياً ، فهى « الرمز » (مثلاً كلمة « طفل ») ؛ فهى لا تربطها بالصغير رابطة تشابه أو امتداد ، بل رابطة عرف لغوى واصطلاح . ولهذا لا يستخدم غير العرب كلمة « طفل » لتدل على الصغير)[٣٩] . وقد لا يبدو هذا التقسيم الثلاثى مفيداً للترجمة لأول وهلة ، ولكننا سنجد عند التحليل أنه يوجهنا نحو التمييز بين دلالات نابعة من تماثلية وسببية ،أى نابعة مما هو إنسانى ومشترك ، ودلالات نابعة من تواطؤ عرفى ، يقتصر على جماعة ثقافية ولا يتجاوزها . وعلينا ألا نخلط بين « الرمز » بمفهومه عند بيرس والرمز كما يستخدم فى النقد الأدبى . ومع أن اللغة تعتمد على « الرمز » (بالمفهوم البيرسى) ، فـإننا يجب أن نتذكر أن هناك كلمات وإيقاعات « أيقونية » ، بمعنى أنها تحاكى الموضوع الذى تنوب عنه ، كما فى ظاهرة المحاكاة الصوتية ؛ لكلمة « خرير » و « نقيق » و « مواء » تحاكى صوت الجدول المنساب ، والضفدع ، والقط . وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكتشف فى بعض القصائد موسيقى محاكية لنشاط ما ، كما فعل الشاعر الأيرلندى شيمس هينى فى دراسته المقارنة عن وردزورث وييتس[٤٠] . ويتمثل طموح المترجم ، حينذاك ، لا فى الالتزام بالأوزان التقليدية ، والبحث عما يقابلها فى عروض اللغة الأخرى ، بل فى استحضار النشاط ذاته إيقاعياً فى اللغة المستهدفة . ففى قصيدة للشاعر العراقى سعدى يوسف بعنوان « ثلج »[٤١] :

أنفض عن شعرى زهور السماء
نيلوفرا أبيض
فى الغسق الأبيض
أنفضها ، أنفضها ، فضة
أنفضها عن هدبى المغمض
يا قمرى الأبيض
نافذتى ألقت عليها الشموع
فانوسها الأبيض

نجد المجانسة فى صوت الضاد الذى لا يمكن أن نحصل عليه إلا فى « لغة الضاد » . ولكن عند إعادة النظر فى القصيدة نرى أن تتابع وتوارد الضاد يحاكى صوت سقوط الثلج الخفيف ؛ فهذه الظاهرة الطبيعية وإيقاعها يمكن أن نجد لها مقابلاً فى لغة أخرى وإن كانت الضاد تحديداً غير موجودة فيها . وهكذا نجد أن تحليل القصيدة الواعى يوصلنا إلى « أعماقها » ، حيث يمكن أن نجد لها معادلاً فى اللغة الأخرى . أما ما هو هذا المعادل فهذه مسألة تبقى من حق المبدع أن يقررها ، ولا يمكن تقنينها وتقعيدها .

وأهم ما نتعلمه من التحليل السيميوطيقى ، بالإضافة إلى تعدد المستويات السيميوطيقية فى العمل الشعرى ، هو تحديد دلالة عنصر ما ومستوى ما فى شبكة العلاقات التى تنظم النص . فمثلاً نجد قافية ثلاثية النسق terza rima فى كوميديا دانتى الإلهية ذات دلالة دينية ؛ فهى ترمز إلى الثالوث المقدس فى العقيدة المسيحية . وبما أن الفكر المسيحى الوسيط نسيج الكوميديا ، فلابد للمترجم أن يأخذ فى الحسبان أهمية نسق إيقاع ثلاثى فى ترجمته ، وإن اضطر إلى إسقاطه ، فربما عوض عنه بتشكيل ثلاثى لمقاطع الأناشيد فى الكوميديا ، أو ـ على أقل تقدير ـ أدخل فى حسبانه القيمة الضائعة . ولا يمكن أن نتصور أن القافية الواحدة فى القصيدة العربية ترمز إلى التوحيد ؛ لأن التحليل الدقيق سيبين أن حرف الروى الواحد يرجع إلى شفوية تركيب القصيدة العربية الكلاسيكية ؛ فحينذاك لا يبحث المترجم عن قافية واحدة فى اللغة المستهدفة ، بل عن بنية شفوية تسهم فى حفظها فى الذاكرة . وقد كشف لنا بعض النقاد عن محورية جانب من جوانب القصيدة ، كما فعل ياكوبسن فى تحليله لقصيدة بوشكين ، التى تعتمد على التلاعب الذكى بالنحو ، وبخصوصية الفعل فى اللغة الروسية على وجه الخصوص[٤٢] . كما كشف التحليل السيميوطيقى للشعر عن النقلة السيميوطيقية (ما أسماه ريفاتير « السمطقة » الشعرية) ، وهى انتقال القارىء من قراءة القصيدة كما لو كانت رسالة إخبارية تصف شيئاً ، إلى الإحساس بها بوصفها رسالة جمالية تشعّ بالإيحاءات الدلالية والأدبية المتشابكة[٤٣] . فقصيدة تيوفيل غوتييه عن الصحراء تبدو فى القراءة الاستكشافية وصفاً لأرض جرداء ، ولكن عبر إجراءات شعرية معقدة ينقل الشاعر قارئه من النظر إلى الصحراء بوصفها مكاناً جغرافياً إلى كونها مكاناً مجازياً ينعدم فيه الحب والعطاء . ويتحول حس القارىء بالقصيدة من المحور السياقى إلى المحور الاستبدالى ليكتشف فى قراءته الاسترجاعية أن الكلمات فى القصيدة ليست وصفاً تسجيلياً للصحراء التى عبرها الشاعر ، بل عناصر فى شبكة من الأصداء والانعكاسات . وهكذا « يتمحور الكلام على ذاته » ، كما يقول ياكوبسون فى تعريفه للأدب ، مشكلاً كياناً فنياً وعالماً جمالياً . فالكلمة فى الشعر ليست فقط كلمة دالة على مدلول مرجعى ؛ على شىء ما ، وهذا ما يجب أن يعيه كل مترجم ؛ فقيمة الكلمة فى القصيدة لا ترجع فقط لمعناها المعجمى ، بل لارتباطها ارتباطاً عضوياً ، عبر دلالاتها الضمنية والصوتية والتناصية ، بالكلمات الأخرى فى القصيدة .

•

فلنختتم هذه الدراسة بالكشف عن جوانب من الثراء الشعرى فى قصيدة تشكيلية من شعرنا العراقى المعاصر ، على أساس أن عملية الكشف عن الأعماق هى الخطوة الأولى لكل مترجم . أما ما يتبعها فهو بالضرورة عملية موازنة دقيقة وتعبئة جمالية فى اللغة المستهدفة ، تبقى سراً من أسرار الإبداع .

يقدم الناقد العراقى محمد الجزائرى فى كتابه القيم عن الشعر العراقى الحديث « ويكون التجاوز »[٤٤] نموذجاً مما يسميه ـ تعريباً ـ القصيدة الكونكريتية أو ما أطلقتُ عليه ـ ترجمة ـ القصيدة العينية . إنى أود أن أختلف اختلافاً ودياً مع الناقد حول تقويمه لقصيدة من قصائد قحطان المدفعى ، يقول إن أثرها على القارىء « لا شىء » . فتقويمه ينبع من كونه لا يجاوز فى تحليله

للقصيدة التعاملَ مع « الشكل » و « المضمون » ، بدون استطلاع تقاطع المستويات السيميوطيقية والإشارية ودلالتها :

« . . . .

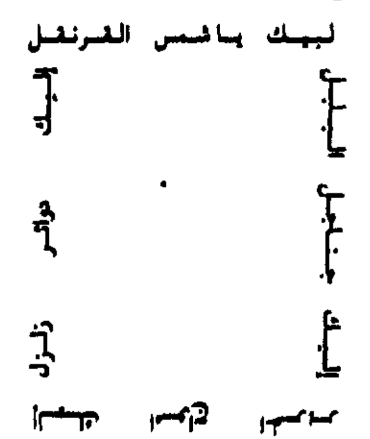
وإذا كان هذا المفهوم يعلمنا كيف تكون « الإثارة » موضوعية ومتجاوزة لفعل العادة ، معاً ، فى العمل الشعرى ، فإن بعض المحاولات الشعرية فى العراق وضعت هذه المقولة بالمقلوب . . إذ صاغت « شكل » القصيدة لتثير الحفيظة ، من خلاله ، أما المضمون فمن حيث الجزالة لا يرقى إلى المستوى المطلوب . بل إن الكلمات رصفت ، أو بعثرت ، أو صيغت ، على محور هندسى ، دون أن تكون ــ بذاتها ــ متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة .

فإذا أراد الشاعر أن يضع كلماته فى « شكل » هندسى ، أو فنى ، فهو هنا ليس أكثر من رسام يحاول أن يستفيد من الحرف ومن الكلمة وشكلها إفادة تشكيلية ليس غير . . كما فعل الفنان المهندس قحطان المدفعى فى محاولته الشعرية « فلول » . . . .

إن « شكل » القصيدة يرفض السلفية و (الهندسية) التقليدية لمعيار القصيدة العمودية ، لكنه يسقط فى « هندسة » أخرى ، شكلية . . فمجموعة « فلول » أقرب إلى البعثرة السوريالية التى يمزق المدفعى فى تكوينها المعيار التقليدى ، ويحاول أن يعبر ــ بهذه الوسيلة ــ عن قلق الإنسان المعاصر من خلال وجدانيات مرتعشة ، مكظومة ، ومن خلال « موسيقى » معمارية . . . .

. . . .

ولنتأمل هذا « التشكيل » ضمن صيغة (مستطيل) هندسى :



إن المدفعى يستطيع أن يضع صيغته بشكل هندسى تقليدى ، لا على صورة المستطيل كما رأينا ، كأن يقول :

لبيك يا شمس القرنفل
إليك دوائر زلزل
إليك أمواج الحرير
إليك جناجل البلبل

لكن اختياره لهذا التدوير داخل للمستطيل ، نقلنا إلى منظور غير مألوف فى هندسة البيت الشعرى العربى ، فى طوابقه المتتالية على ذات الأسس والتوزيع المعمارى . . . . . من هنا فإن وعى الشاعر بالكلمة هنا هو وعى معمارى ، ووعى تشكيل أيضاً . . . »[٤٥] .

والمدهش فى تحليل الجزائرى هو اقترابه من القصيدة إلى حد التماس ثم الانصراف عنها عوضاً عن الدخول فى أعماقها والوصول إلى مركزها .

وقصيدة المدفعى على درجة من الثراء الجمالى والغنى الشعرى . وسنكتفى بالإشارة إلى بعض سمات هذه القصيدة التى تجعلها أبعد ما تكون عن البعثرة والاعتباطية . وهى من دون شك ليست قصيدة سلفية ؛ فهى تفتقد توازى الشطرين المعهود ، ولكنها ــ بالرغم من لاسلفيتها ــ قصيدة تتميز بصرامة شكلية لا تقل عن صرامة شكل القصيدة الكـلاسيِّـة ، كما أنها توظف التشكيل توظيفاً شعريًا لا هندسياً فحسب ، وتستحضر التراث موظفة عنصر الابتكار . وسأوضح لماذا أختلف مع الجزائرى عندما يقول عن القصيدة « صيغت على محور هندسى ، دون أن تكون ــ بذاتها ــ متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة » .

أولاً : القصيدة تقدم لنا جدلية الحداثة والتراث ، والعصرى والقديم ، من خلال تلاعب ذكى بالمستويات السيميوطيقية فى النص الشعرى . شكل القصيدة هو بالتحديد مربع ، واختيار الشاعر للتدوير (المرتبط بالإيقاع) والمربع (المرتبط بالشكل على الصفحة) واضح ؛ وقد لمسه الجزائرى ، ولكن ما لم يلمسه هو ما أسميه « المضاعفة السيميوطيقية » فى النص ، أى انتقال القراءة من مستوى سيميوطيقى بسيط إلى مستوى سيميوطيقى مركب . ففى القراءة الأولى نقرأ نص القصيدة « لبيك يا شمس القرنفل . . . » إلخ ، كما نلاحظ أن الشكل غير مألوف ، وأنه مربع تحديداً . هذا مستوى ؛ وهناك مستوى آخر لا نصل إليه إلا بعد المرور بالأول ، وهو « التربيع والتدوير » ، وهما سمتان للقصيدة ، لا يوجدان فى المضمون . هنا نجد أن خاصية القصيدة تدل ، ودلالتها واضحة للذى انتقل إلى المستوى الأعمق . فالتربيع والتدوير إشارة إلى كتاب معروف فى التراث العربى يحمل عنوان التربيع والتدوير للجاحظ (وقد قام أخيراً الأديب التونسى عز الدين المدنى باستلهامه فى كتابة مسرحية تحمل العنوان نفسه) . فالقصيدة ليست منقطعة عن التراث كما قد يبدو ، بل هى متداخلة معه فى جدل إبداعى عبر ما يسمى بالتناص . ولكنه تناص خاص ؛ لأن القصيدة تستدعى نص الجاحظ بصورة غير مباشرة ، وعبر قفزة إشارية من مستوى قراءة النص إلى قراءة مستوى النص .

كما أن « التربيع والتدوير » يمثل ما يسمى نقديًا « التناقض الظاهرى » " Paradox " ، لأنه يقترن بالمعضلة المعروفة « تربيع

الدائرة » ، التي أصبحت تعبيراً مسكوكاً يقال عن كل ما هو محال . ومعروف أن الشعراء الميتافيزيقيين في الغرب ، والشعراء المتصوفين في الشرق ، استخدموا التناقض الظاهري في مجازاتهم الذهنية . وقد أكد الناقد كليانث بروكس « أهمية التناقض الظاهري بوصفه أساس اللغة الشاعرة ، لا مجرد محسن بديعي »[٤٦] . وواضح أن محور القصيدة هو هذا التناقض الظاهري . كما أن تعبير « تربيع الدائرة » في تاريخ العلم الرياضي يستدعي معضلة هندسية مرتبطة بمساحة الدائرة ، عجز عن حلّها الإغريق ، وقام بحلها العرب في القرون الوسيطة . وهذا استدعاء آخر للتراث العلمي ، مرهون بتفسير دلالة تقاطع المستويين السيميوطيقيين للقصيدة . وهكذا نجد في هذه القصيدة معاني باطنية قد تغيب عن القراءة الظاهرية للنص .

وبالإضافة إلى هذا فالقصيدة تتميز بمنظومة محكمة من العلاقات تجعلها من أكثر القصائد عضوية وترابطاً ، والشكل والمضمون متلاحمان فيها تلاحماً مبهراً ، بحيث إن المتلقي الذي يعكف على القصيدة يجد أن كل لمسة فيها معللة ، أي لها وظيفة جمالية[٤٧] .

ففي كل جانب من المربع نجد كلمة تشير إلى الدائرة حرفيّاً أو ضمنيّاً :

شمس
القرنفل
دوائر
أمواج
جناجل

كما أن هناك مجانسة لفظية وتكرار أصوات معينة في القصيدة أفقياً وعمودياً :

لبيك إليك إليك إليك	} اللام والكاف

زلـزل ←——— الزاي واللام
حـريـر ←——— الراء
جناجـل ←——— الجيم
البلبل ←——— الباء واللام

كما أن ترتيب المربع بحيث إن أوله يلتقي بآخره (مما يرمز إلى مواقف فلسفية لا مجال للدخول فيها الآن) مبني بحيث إن هناك مجانسة لفظية رائعة بين

البلبل لبيك	} اللام والباء

ومما لا شك فيه أن التكرار الفني للصوت يوحي بالاستدارة ، والتسلسل المنطقي للرسالة يوحي بالاستقامة ؛ وهي في هذه الحالة استقامة رباعية . وهكذا نرجع مرة أخرى إلى التربيع والتدوير ، وكان هذا التناقض الظاهري هو بؤرة القصيدة التي تشع منها الدلالات والإشارات والمعاني . والمترجم الذي لا يلمس هذا لن يقدر أن ينقل ما لا يلمسه .

وبعد ، فقد يسأل البعض ــ وهو سؤال وجيه ــ لماذا هذا الإصرار على القراءة المثلى للمترجم ؟ أليس من البديهي أن يقوم كل ناقد بقراءة متعمقة وجذرية للنص الشعري ؟! في عصرنا هذا أصبح البديهي مطلوباً بعيد المنال ، وتضاءلت طموحاتنا . من الجميل أن يكون كل ناقد عاكفاً على قصائده ، مبحراً فيها حتى لا نقول غارقاً . ونحن إذ نقدم السيميوطيقا، بما هي علم إشاري فلتزويد القارىء الجاد ببوصلة الأمان ، فالقراءة كالإبحار ، أمر صعب . الناقد إذا قصّر فهذا شيء ، والناقل إذا قصر فهذا شيء آخر . الناقد عندما يسقط ، يسقط بوصفه فرداً ؛ أما الناقل فعندما يسقط ، تسقط معه ثقافة وأدب وإمكان تفاعل حضاري . فالمترجم كالسفير[٤٨] ، على أعتاقه مسئولية أكبر من مسئولية المواطن ؛ لأنه عندما يقصّر فهو لا يدان بما هو فرد فحسب ، بل يدان معه وطن بأكمله ؛ لأنه « المؤشر » إلى هذا الوطن . وكل مغترب عربي ــ سواء وعى أم لم يع ــ هو سفير إنساني لوطنه ؛ وهكذا كلما ابتعدنا عن الوطن ازددنا به التحاماً .

□ □ □

الهوامش

(١) «Poetry is that which gets lost from verse and prose in translation.»
ورد هذا الاقتباس في مقدمة الكتاب التالي :
Stanley Burnshaw, ed., **The Poem Itself** (New York: Horizon Press, 1981), p.xi.

(٢) «Nulla cosa per legame mussaico armonizzato si può de la sua Loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.»
ورد هذا الاقتباس في الكتاب التالي :
George Steiner, **After Babel** (London: Oxford University Press, 1975), pp. 240-241.

(٣) الجاحظ ، الحيوان (القاهرة : مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، د.ت.) ، الجزء الأول ، ص ٧٥ .

(٤) نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى ترجمة درايدن لإنياذة فيرجل ، والكسندر بوب لإلياذة هوميروس ، وماريان مور لحكايات لافونتين ، وبودلير لشعر إدغار آلن بو ، ومالارميه لشعر تينسون ، وعزرا باوند لشعر فرعوني ، وأحمد رامي لرباعيات الخيام ، وجبرا جبرا لمسرحيات شكسبير ، وأدونيس لشعر سان جون بيرس ، وسعدي يوسف لمختارات من قصائد والت ويتمان .

(٥) راجع موقف المناهضين للترجمة في الفصل الأول وردّ المؤلف عليهم في الفصل الثاني من الكتاب التالي :
Georges Mounin, **Les belles infidèles** (Paris: Cahiers du Sud, 1955).

(٦) أعمال تشومسكي غزيرة ، راجع بصورة خاصة :
نعوم تشومسكي : « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيقية أخرى » ترجمة كاظم نعمة الحلفي في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا : مقالات مترجمة ودراسات ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٨٦) ، ص ١٩٥ — ٢١٠ .
Noam Chomsky, **Aspects of the Theory of Syntax** (Cambridge: M.I.T. Press, 1965.
Noam Chomsky, **Language and Mind** (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).

(٧) Benjamin Lee Whorf, **Language, Thought and Reality** (Cambridge: M.I.T. Press, 1956).

(٨) للمزيد عن التنظير في حقل الترجمة في التراث الأوروبي راجع الفصل الرابع من الكتاب التالي (المذكور سابقاً) :
George Steiner, **After Babel**.

(٩) للمزيد عن الترجمة عند العرب القدامى والمحدثين راجع الكتاب التالي :
محمد عبد الغني حسن ، فن الترجمة في الأدب العربي (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) .

(١٠) Friedrich Schleiermacher, «Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens» reprinted in Hans Joachim Storig, ed., **Das Problem des Uebersetzens** (Darmstadt, 1969).

(١١) راجع المقال التالي :
Bayard Quincy Morgan, «Bibliography 46 B.C. - 1958,» in Reuben Brower, ed., **On Translation** (New York: Oxford University Press, 1966) pp. 271-293.

(١٢) Giambattista Vico, **The New Science**, Trans. by T.G. Bergin and M.H. Fisch (Ithaca: Conell University Press, 1970), p. 25.

(١٣) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١٤) راجع :
Antoine Berman, «Goethe: traduction et litterature Mondiale,» **Poétique** 52 (Novembre 1982), pp. 453-469.

(١٥) نذكر منها :
يوئيل يوسف عزيز وسليمان داود الواسطي وعبد الوهاب النجم ، الترجمة الأدبية (الموصل : جامعة الموصل ، ١٩٨١) .
محمد عبد الغني حسن ، فن الترجمة في الأدب العربي (المذكور سابقاً) .
صفاء خلوصي ، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) .
راجع أيضاً حوار مع المترجم دينيس جونسون — ديفيز ألف : مجلة البلاغة المقارنة (القاهرة) ، والملف الخاص عن الترجمة بإشراف طارق عبد الله جواد في مجلة البيان (الكويت) :
Denys Johnson - Davies, «On Translating Arabic Literature: An Interview,» **Alif** 3 (1983), pp. 80-93.
البيان ، عدد ٢١٩ (حزيران ١٩٨٤) ، ص ٢٦ — ٢٤٧ .

(١٦) راجع الكتاب الذي ضمّ أبحاث ندوة السوربون عن الترجمة الشعرية (٨ — ١١ / ١٢ / ١٩٧٢) والتي شارك فيها جاك بيرك وأندريه ميكيل وجمال الدين بن شيخ :
Étiemble et al., **Colloque sur la traduction poétique** (Paris: Gallimard, 1978).
وكذلك الفصل الخامس بعنوان « الترجمة والحضارات المتعددة » في الكتاب التالي :
Georges Mounin, **Les problemes theoriques de la traduction** (Paris: Gallimard, 1963).

(١٧) تشعبت الدراسات الحديثة عن السيميوطيقا وانتشرت في كل أنحاء العالم ، بما في ذلك العالم الثالث ، ويصعب حصرها في ثبت مرجعي . راجع بالعربية الكتاب الوحيد عنها مدخل إلى السيميوطيقا : مقالات مترجمة ودراسات (المذكور سابقاً) ، وبالجذور السيميوطيقا في التراث العربي راجع مقالة نصر أبو زيد في الكتاب المذكور بعنوان « العلامات في التراث : دراسة استكشافية » ص ٧٣ — ١٣٢ .

(١٨) تتسم نظرية بنفنست بدرجة عالية من الرهافة والتعقيد ، فهو يميز بين الشفرة والرسالة ، وبين السيميوطيقي والسيمنطيقي . ولمصطلحاته خصوصية مميزة . ولا يسعني في هذا المقام الدخول في منظوره إلا بتبسيط شديد . وللمزيد راجع ترجمة سيزا قاسم لمقال بنفنست بعنوان « سيميولوجيا اللغة » في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ١٧١ — ١٩٤ .

(١٩) راجع مقال « سيميوطيقا السينما » ليوري لوتمان ، ترجمة نصر أبو زيد ، ص ٢٦٥ — ٢٨١ ، ومقال « سيميوطيقا المسرح » ، لكير إيلام ، ترجمة سيزا قاسم ، ص ٢٣٩ — ٢٦٢ في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا .

(٢٠) مع العلم أن عزراً باوند لم يكن متساهلاً مع الآخرين في ترجماتهم الشعرية من اللغات التي كان يجيدها .
راجع مقاله التالي :
Ezra Pound, «Translators of Greek,» in **Literary Essays of Ezra Pound** (London: Faber and Faber, 1974), pp. 249-275.
كما أننا لا ننكر أن لباوند بصيرة نفاذة في فن الترجمة .

(٢١) راجع القصيدة في :
ديوان عبيد بن الأبرص (بيروت : دار صادر ، ١٩٥٨) ، ص ٢٣ — ٣٠ .

(٢٢) Omar S. Pound, **Arabic adn Persian Poems in English** (New York: New Directions, 1970), p. 31.

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٢ .

(٢٥) راجع المقال التالي لعلاقة التردد والشعر :
Michael Riffaterre, «Interpretation and Undecidability,» **New Literary History** XII: 2 (winter 1981), pp. 227-242.

(٢٦) راجع الكتاب (المذكور سابقاً) :
Colloque sur la traduction poétique, pp. 217-226.

(٢٧) راجع القصيدة بعنوان " Le mort joyeux " في ديوان بودلير أزهار الشر :
Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal** (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), pp. 92-93.

(٢٨) Nicholas Rand, «Vous Joyeuse Mélodie - nourrie de crasse Tarduction: Baudelaire, George» **Poétique** 52 (Novembre 1982), pp. 471-485.

(٢٩) Walter Benjamin, «The Task of the Translator,» in **Illuminations** (New York: Schocken, 1978), pp. 69-82.

(٣٠) صفاء خلوصي ، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة (السابق الذكر) ص ٢١٩ — ٢٧٠ .

(٣١) مع العلم أن من الممكن لشاعر أن يستوحي ونريات فيفالدي في كتابة قصيدة ، ولكن هذه القصيدة لن تكون ترجمة لفيفالدي ، بل استجابة إبداعية له . وكذلك الشاعر العاشق فهو لا يترجم المرأة التي يعشقها إلى نص شعري بل يستجيب استجابة شعرية لفتنتها .

(٣٢) راجع المقال التالي للتعرف على تشابك المستويات في العمل الأوبرالي وترجمته :
كارولين رويرتس فينل « شوستاكوفيتش : والترجمة الأوبرالية » (الأنف) ، ترجمة فؤاد كامل ، فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني (يناير — فبراير — مارس ١٩٨٥) ، ص ١١٥ — ١٢٥ .

(٣٣) للمزيد عن التناص راجع :
صبري حافظ ، « التناص وإشاريات العمل الأدبي » ، ألف ٤ (١٩٨٤) ، ص ٧ — ٣٢ .

(٣٤) راجع عن دلالة تصميم الصفحة الشعرية المقالين التاليين :
Gérard Lapacherie, «The Poetic Page: A Semiological Study», **Alif** 2 (1982), pp. 51-66.
حازم شحاتة ، « التشكيل المكاني وإنتاج المعنى : الصفحة الشعرية عند أمل دنقل » ألف ٦ (١٩٨٦) ، ص ٤٦ — ٦٦ .

(٣٥) Ezra Pound, **A B C of Reading** (London: Faber and Faber, n. d.), p. 63.

(٣٦) Hugh Kenner, «Translation» in **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 866.

(٣٧) Peter Newmark, «The Traslation of Metaphor», **Babel** XXVI: 2 (1980), pp. 93-100.

(٣٨) Edouard Roditi, «Poetics of Translation,» **Poetry** 60 (1942), pp. 32-38.

(٣٩) راجع ترجمتي لمقتطفات من بيرس حول مفهوم العلامة وعلم السيميوطيقا :
تشارلز سوندرز بيرس « تصنيفات العلامات » في مدخل إلى السيميوطيقا (السابق الذكر) ، ص ١٣٧ — ١٤٣ .

(٤٠) Seamus Heaney «The Making of Music: Reflections on Wordsworth and Yeats,» in **Preoccupations** (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1980), pp. 61-78.

(٤١) سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ١٩٥٢ — ١٩٧٧ (بغداد : مطبعة الأديب ، ١٩٧٨) ، ص ٣٥٤ .

(٤٢) Roman Jakobson, «Poesie de la grammaire et grammaire de la poesie,» in **Question de poetique** (Paris: Seuil, 1973), pp 219-233.

(٤٣) راجع كتاب ريفاتير :
Michael Riffaterre, **Semiotics of Poetry** (Bloomington: Indiana University Press, 1976).
وترجمتي للفصل الأول منه :
مايكل ريفاتير « دلالة القصيدة » في مدخل إلى السيميوطيقا (السابق الذكر) ، ص ٢١٣ — ٢٣٧ .

(٤٤) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز (بغداد : منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٤) .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ١٤٩ — ١٥١ .

(٤٦) Magdi Wahba, **A Dictionary of Literary Terms** (Beirut: Librairie du Liban, 1974), p. 381.

(٤٧) لقد ميز السيميولوجي فرديناند دي سوسير بين العلامة الاعتباطية والعلامة المعللة ، واستخدام كثير من النقاد هذا التمييز مؤكدين أن الفن يسعى إلى « التعليل » لا إلى الاعتباطية . راجع ترجمة عبد الرحمن أيوب وكذلك ملاحظاته حولها في « دروس في علم اللغة » لسوسير ، مدخل إلى السيميوطيقا ص ٦٧ — ٧٢ ، ص ١٤٤ — ١٦٥ .

(٤٨) راجع المقال الذي نشر عن المترجمين في مجلة أمريكية أسبوعية بعنوان « سفراء الكلمة » :
«Ambassadors of the Word,» **Newsweek**, November 3, 1986, pp. 53-55.



آفاق جديدة لتاريخ الأدب

شكرى محمد عياد

هذه المحاولة النظرية تدخل فى نطاق المحاولات الكثيرة لإعادة النظر فيا يسمى تاريخ الأدب ، طارحة مجموعة من الأسئلة الأساسية عن نوع «المعرفة» بالأعمال الأدبية التى ينشدها هذا العلم ، وقيمة هذه المعرفة . لقد أصبح تاريخ الأدب عندنا «مادة» تقليدية ، تدرس فى المدارس والجامعات ، ولها نظير فى ثقافتنا العامة ، وهو مايسمى «التراث» . فالتراث فى المفهوم الشائع كتب خلفها لنا الماضون ، أو كتب تعرّف بهذه الكتب وأصحابها . والتراث الأدبى من شعر ونثر مهمل إهمالاً مزرياً فى هذه الثقافة العامة ، التى تكاد تقتصر الآن على الكتب الدينية . ولم يعد أحد فى داخل الجامعات أو خارجها يهتم اهتماماً حقيقيا بالتراث الأدبى ، أو يسأل نفسه عما إذا كان جديراً بالقراءة ، ولأى غرض ؛ ولذلك يدرسه أكثر الطلاب مرغمين أو شبه مرغمين .

ليس الحال كذلك فى الثقافات الراقية ؛ بل إن قضية تاريخ الأدب تدرس باهتمام منذ مدة غير قصيرة ، بعد أن طغت عليها الاتجاهات الجمالية فى دراسة الأدب . وهناك مجلة فصلية تصدر عن إحدى الجامعات الأمريكية مخصصة للأبحاث الجديدة فى تاريخ الأدب ، تستكتب الباحثين من مختلف الاتجاهات الأدبية ومن شتى الأقطار أو تترجم بعض أعمالهم ، وهى معنية بالمنهج خاصة ، أى بالسؤالين اللذين سبقت الإشارة إليهما : مانوع المعرفة التى ننشدها من تاريخ الأدب ، وما قيمة هذه المعرفة . ويتبعهما البحث فى الوسائل والأدوات[1] .

ومحاولتنا هذه تنظر إلى واقعنا وترمى إلى تغييره ، ولكنها تنظر فى الوقت نفسه إلى واقع الثقافة العالمية التى نطمع أن نسهم فيها . ولذلك سنبدأ بالوقوف عند ثلاث مقالات اخترناها من بين ما نشر فى المجلة المذكورة ، وسنحاول ، من خلال عرض موجز لهذه المقالات ، أن نطلع القارىء على أهم الأفكار التى تتردد اليوم بين الأدباء ودارسى الأدب فى أقطار الغرب حول تاريخ الأدب والوظيفة التى يمكن أن يقوم بها فى الثقافة المعاصرة . ثم بعد هذا التمهيد نقدم اجتهادنا الخاص. ومع أنه سينصب كله أو جله على مناقشة نظريات جاءتنا أو تجيئنا من الغرب (وهذا أمر حتمى ؛ فمنهم أخذنا منهج تاريخ الأدب منذ البداية) فإن التفسير والمناقشة ينبعان من ثقافتنا وواقعنا ، ويفضيان إلى مشروع هو مشروعنا .

«١»

هانز روبرت ياوس :
«تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب»[2]

كاتب هذا المقال أستاذ فى إحدى الجامعات الألمانية . وهو يريد بهذا العنوان أن نظرية الأدب لدى كل من الماركسيين والجماليين تغفل ركنا مهما فى «الواقعة» الأدبية ، وهو المتلقى . فاهتمامهما منحصر فى طرفين : الإنتاج والإخراج ، والركن الثالث ــ وهو التلقى ــ يكمل نقص كل منهما ؛ فهو لازم للوظيفة الجمالية كلزومه للوظيفة الاجتماعية . وتاريخ الأدب كفيل بسد هذا النقص ؛ لأن تاريخ الأدب معناه ــ فى نظر الكاتب ــ التلقى والتأثير . والمتلقى هو الجمهور القارىء ، لا الناقد الجمالى الذي يبحث فى إشارات النص ليتصور شكله ويكتشف تقنياته ، ولا الناقد الماركسى الذى

يبحث عن انتماءات المؤلف الطبقية ، ولا هو ذلك المؤرخ التقليدى الذى ينحصر همه فى تصنيف العمل الأدبى ــ مع أن هؤلاء جميعاً هم قراء قبل أن يتحول رد فعلهم لما قرؤوه إلى إنتاج آخر . التلقى إذن يشمل هؤلاء ، ولكنه أوسع من هؤلاء ؛ فإن الأعمال الأدبية لم تكتب لهم دون غيرهم .

[نلاحظ أن دور الجمهور القارىء لم يكن مهملاً كل الإهمال فى أعمال مؤرخى الأدب ؛ فقد أشار ولك ووارن فى كتابهما «نظرية الأدب» إلى هذا الدور وإلى عدد من الكتب التى درست تأثير الجمهور فى أنواع معينة من الإنتاج الأدبى[٣] . ولكن الجديد فى مشروع ياوس هو جعل دراسة التأثير ــ أو رد الفعل ــ أساساً لتاريخ الأدب ، ثم تبنيه لفهم التأثير أو رد الفعل هذا نظرة مستمدة من مذهب الظواهر (الفينومينولوجيا) والمنهج التأويلى (الهرمنيوطيقى) كما سيتضح فيما يلى].

ويرى الكاتب أن قيمة مثل هذا التاريخ الأدبى المبنى على «جماليات التلقى» إنما تتحدد بمقدار استطاعته أن يمد التجربة الجمالية إلى الفن السالف . وهذا يتطلب محاولة واعية لتعيين المعايير ــ بخلاف الموضوعية المعهودة فى التاريخ الأدبى الوضعى [سيرد فى كلامنا شرح للمقصود بهذا] . ولكن هذه المحاولة الواعية والمستمرة لتعيين المعايير تتضمن نقد المعايير الأدبية التقليدية ، إن لم يكن هدمها ، بخلاف ما يفعله النقد الكلاسى . وجماليات التلقى ترشدنا إلى الطريق لتحديد هذه المعايير وإعادة كتابة تاريخ الأدب ، التى هى ضرورة متجددة أبدا . فيجب عند الانتقال من تلقى كتاب بعينه إلى تاريخ الأدب فى جملته أن نرى التسلسل التاريخى للأعمال على نحو يوضح تجربتنا الأدبية المعاصرة .

[هذا هو منهج التأويل طبقاً لمذهب الظواهر ؛ فالمفسر لا يشرع فى مهمته وهو خالى الذهن ــ بخلاف ما هو مشهور عن المذهب الديكارتى ــ بل يتقدم إلى النص المفسَّر وهو مهيأ بأفكار ومعايير خاصة ، ولكنه يبذل جهداً للالتقاء مع الأفكار والمعايير التى يمثلها النص ، وبذلك تكون حصيلة التفسير «رؤية» يلتقى فيها الماضىُ بالحاضر] .

وهكذا تمكن إعادة كتابة تاريخ الأدب على أساس مايسميه ياوس «جماليات التلقى» . وأول مايستلزمه ذلك : التخلى عن الموضوعية الزائفة التى تفترض أن العمل الأدبى قيمة ثابتة ، وما على المؤرخ إلا أن يستخرج هذه القيمة منه ، وبذلك لايعدو كونه ــ على أحسن تقدير ــ معللا للذوق السائد . بدلاً من ذلك يقترح ياوس أن يقوم المؤرخ أولاً بدوره من حيث هو قارىء ، فى موقفه المعين من السلسلة التاريخية للقراء ، ويقيم بينه وبين العمل الأدبى علاقة حوار . هذا هو الشرط الأول . ويستشهد ياوس فى هذا السياق بكلمة للفيلسوف الإنجليزى كولنجوود : «إنما التاريخ تمثيل جديد للفكر الماضى فى عقل المؤرخ» . والمقصود بجماليات التلقى هو كيفية هذا التمثيل بالنسبة للأعمال الأدبية [وواضح أنها تختلف عن الوقائع التاريخية المحضة ، بأن الأولى تنطوى على معايير نسميها جمالية] . .

ويحرص ياوس على إبعاد علم النفس عن دائرة جماليات التلقى[٤] ؛ وذلك بأن يجعل مرجعها توقعات القارىء التى كونها من خبراته الأدبية السابقة ، كتوقعه أن يكون للقصة وسط ونهاية ، ونوع هذه النهاية ، أو أن يكون للشعر إيقاع ، ونوع ذلك الإيقاع . هذه التوقعات هى ، عند التحليل الأخير ، ومهما تتعدد أنواعها هى نظام أو أنظمة من القيم ، يشترك فيها جمهور قارىء ، وإن تعيّنت عند كل قارىء على نحو خاص ، كما أن اللغة تتحدد عند كل مستعمل ، وفى كل حالة ، بقول خاص[٥] . فالعمل الأدبى مهما بدا جديدا لايظهر فى فراغ إعلامى ، بل يهيىء قراءه لنوع معين من التلقى ، باعتماد استراتيجيات خاصة فى النص ، وبث علامات منها الظاهر ومنها الخفى ، وبذلك ينبه لديهم أفقاً من التوقعات والمعايير كونوه من خلال قراءتهم السابقة فى النوع الأدبى نفسه . ثم إنه ينوع أو يغير فى هذه المعايير ويخالف هذه التوقعات ، وبذلك يعدل فى معالم النوع الأدبى وحدوده . ومن ثم فالتلقى لدى الجمهور القارىء فيه عنصر مشترك (inter-subjective) ، وليس مجرد فوق شخصى ؛ وهو مايفضى إلى فوضى نقدية . وإنما يمكن السؤال عن اختلاف الأذواق بين مختلف القراء (أو مختلف فئات القراء ــ وهو مايتيح عنه بحث فى تاريخ الذوق) بعد تحديد الأفق المشترك الذى يخاطبه النص ، أو بالأحرى يحاوره .

وإذا كانت ثمة أعمال أدبية تتشيأ (من الشىء) أو تتموضع (من الموضوعية) فهى تلك الأعمال التى لاتحاور أفق القارىء ولاتحدث فيه أى تغيير ؛ فهى تتبع المعايير القائمة للنوع أو الشكل أو الأسلوب بإخلاص تام ؛ ومن ثم فهى صالحة تمام الصلاحية لأغراض الناقد الكلاسى ومؤرخ الأدب التقليدى . وواضح أن تاريخ الأدب ، فى هذه الحالة ، لن يعدو أن يكون سرداً زمنيا لسلسلة من الأعمال المتشابهة بعد تصنيفها حسب الأنواع ؛ ومن ثم لايكون للزمن معنى أكثر من المعنى الذى تدل عليه نتيجة الحائط ، ولايصبح ثمة مبرر لوجود شىء اسمه تاريخ الأدب .

ويقارن ياوس بين روايتين ، تمثل إحداهما المعايير السائدة فى وقتها ، فى حين تمثل الأخرى تبديلاً جريئا ومفاجئاً فى هذه المعايير . والمقصود بالأصالة هو المعايير الفنية (الأساليب ، البنيات ، الأشكال) ، ولكن لهذه المعايير دلالتها الاجتماعية والأخلاقية أيضا . والروايتان هما «مدام بوفارى» لفلوبير ، و «فانى» لصديقه فيدو ؛ وقد ظهرتا فى عام واحد (١٨٥٧) ، واتفقتا فى الموضوع وهو الخيانة الزوجية . وقد أدخل فيدو على النمط الروائى المعهود تعديلاً طفيفاً ليكسب روايته بعض الطرافة ، فجعل العشيق هو الذى يغار من الزوج لا العكس . ولم يكن فى هذا التعديل ما يعاكس المعايير الفنية أو الأخلاقية السائدة ؛ فقد التزمت الرواية بالأسلوب المتعارف فى زمنها ، وهو مزيج من السرد والوصف والتعبير المباشر عن أفكار الكاتب ؛ وبذلك استطاع أن يمتع خيال قرائه وقارئاته بمناظر العشق

الحرام ، مع إدانته أخلاقيا . ومن ثم استقبلت الرواية استقبالاً حسنا ، وراجت رواجاً عظيماً . أما «مدام بوفارى» ، التى صورت المغامرات الغرامية الطائشة لزوجة طبيب فى الأرياف جامحة الخيال ، مفتونة ببهرج الحياة البورجوازية ، فقد أدخل فيها فلوبير أسلوباً جديداً لتصوير أحوال بطلته النفسية ؛ وهو الأسلوب الذى سماه نقاد الرواية فيما بعد : «الأسلوب غير المباشر الحر» le style indirect libre ، كهذه الفقرة التى استشهد بها ممثل الادعاء فى تلك القضية التى أصبحت مشهورة فى تاريخ الأدب الفرنسى ، مطالباً بمعاقبة المؤلف ومصادرة الرواية (وهى تصور إمّا بوفارى بعد أن سقطت سقطتها الأولى) :

وعندما لمحت صورتها فى المرآة دهشت لطلعتها . لم تكن عيناها قط بهذه السعة ولا السواد ولا العمق . لقد فاض على شخصها شىء خفى بدّل منظرها . فقالت لنفسها :

«أنا لى عاشق ! عاشق ! وأطربتها هذه الفكرة كأنها مراهقة جديدة داهمتها . ستحصل إذن على ملذات الحب ، على حمّى السعادة التى كانت قد يئست منها . لقد دخلت فى شىء رائع ، كل ما فيه غرام ونشوة وجنون» .

فقد فهم رجل القانون هاتين الجملتين الأخيرتين على أنهما من كلام المؤلف نفسه ؛ لأن التوقعات الفنية السائدة كانت تفرض ذلك . وهنا يلتفت كاتب المقال إلى مصدر مهم للمعايير الفنية الجديدة ، وهو الحياة نفسها . وهنا تلتقى المعايير الفنية بالمعايير الاجتماعية والأخلاقية ؛ ففلوبير بهذا الأسلوب الفنى كان يعبر عن إدانة التفاهة والنفاق والجبن بقدر ما كان يطهر فنّه من تقاليد الرومنسية الهابطة .

ويلخص الكاتب مفهومه لتاريخ الأدب بقوله :

«إن الإنجاز الخاص للأدب فى المجتمع لا يعرف إلا إذا فهمنا وظيفة الأدب على أنها شىء غير المحاكاة . فإذا نظر المرء إلى تلك اللحظات فى التاريخ عندما أطاحت الأعمال الأدبية بصنوف التحريم التى تفرضها الأخلاق السائدة ، أو قدمت إلى القارىء حلولاً جديدة للمراوغات الأخلاقية فى حياته ؛ حلولا تصبح فيما بعد مقبولة بإجماع القراء فى مجتمع ما ، فهنا ينفتح أمام المؤرخ الأدبى مجال قلما عنى به الدارسون . إن الهوة بين الأدب والتاريخ ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية ، يمكن أن تُعبر إذا كفّ تاريخ الأدب عن وصف الأعمال الأدبية على أنها انعكاس لما يجرى فى التاريخ العام ، وراح يكتشف وظيفة تشكيل المجتمع فى مجرى «التطور الأدبى» ، تلك الوظيفة التى تميز الأدب من بين الفنون الأخرى والقوى الاجتماعية ، إذ تتنافس فى تحرير الإنسان من قيوده الطبيعية والدينية والاجتماعية .

«وإذا شاء الناقد الأدبى أن يتغلب على فقره فى الحس التاريخى من أجل النهوض بهذه المهمة ، فلعلها تقدم إليه الجواب عن هذين السؤالين : لأى سبب ولأى غاية يمكننا أن نستمر فى دراسة تاريخ الأدب ، أو أن نعيد دراسته» .

ليون ج . جولدستين :

«تاريخ الأدب بما هو تاريخ»(٦)

كاتب هذا المقال أستاذ فى إحدى الجامعات الأمريكية ؛ وهو مهتم أساساً بالمسائل المعرفية فى علم التاريخ : ما وظيفة علم التاريخ ؟ وما الوسائل التى يستخدمها للنهوض بهذه الوظيفة ؟ وهو يناقش فى هذا المقال ــ من منظور اشتغاله بعلم التاريخ ــ عدداً من الاقتراحات الجديدة فى منهج تاريخ الأدب .

إنه معنىّ قبل كل شىء بعدم الخلط بين الحكم التاريخى والحكم الجمالى . وهو فى هذا يختلف عن ياوس الذى يحاول أن يقيم جسراً بين الأحكام التاريخية والأحكام الجمالية . ويبدو جولدستين ضيق الصدر بمزاعم الجماليين ؛ فهو لا يتوقف لمناقشتها (وعذره واضح لأن المقال غير مخصص لهذا الغرض) ، ولكنه يصرح مرة بأن «التفسير النقدى يمكن أن يتم فى سياق التاريخ الأدبى» . ويعود فيعلن أنه لا يسلم بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تفهم وتقيم بمعزل عن السياقات التاريخية التى نبعت هى منها ، برغم علمه بأن ثمة منظرين ذوى شأن يدعون ذلك .

ويزداد موقفه وضوحا عندما يشرع فى مناقشة بحث عن «الحس الشعرى والحس التاريخى عند بوشكين» فيقول : «قد يسأل المرء : ماذا يصنع الشاعر ؟ أو : ماذا كان الشاعر يحاول أن يصنع ؟ وقد نتخيل جوابا سريعا مستنداً إلى سمات شعرية ماثلة فى القصيدة التى أمامنا ؛ فقد يعنى المرء بجوانب من بنيتها أو صورها أو ما شئت ، مبينا مبلغ توفيق الشاعر فى استخدامها ، وشيئا مما يتعلق بتقنيات الإبداع الشعرى التى دخلت فى تكوين القصيدة» . ويرى جولدستين أن مثل هذا التفسير لا يعد تاريخاً أدبيا . ولا خلاف فى ذلك ؛ ولكننا نتساءل أيضاً : هل يعد تفسيراً جماليا ؟ إذ كيف يمكننا الحكم على مدى «توفيق» الشاعر دون أن يكون لدينا معيار ما لقياس ذلك التوفيق ، أو استحسان تقنياته دون أن نبحث عما تدل عليه هذه التقنيات ؟ ولكن البحث عن الدلالة يعنى ــ بداهة ــ دلالتها عند الشاعر ؛ وهذا ما ينكره الجماليون تحت اسم «قصد» الشاعر ؛ فتسويتهم بين «القصد» و «الدلالة» ــ والفرق بينهما دقيق وجوهرى فى عملية الإبداع ــ يسمح لهم بأن يتحدثوا عن «أغلوطة قصد الشاعر» The Intentional Fallacy . ولا يحاول جولدستين التمييز بينهما أيضاً ؛ إذ إنه لا يريد أن يقيم جسراً بين التاريخيين والجماليين ، كما يفعل ياوس ، بل يريد أن يعرض قضية هؤلاء فى صورة منافية للعقل ويمضى جولدستين فى وصف ما قام به ذلك الباحث الذى درس إبداع بوشكين فى تناوله للموضوعات التاريخية فيقول إنه «غير معنىّ بإبراز سمات معينة فى أعمال بوشكين ليتحدث عنها بوصفها أعمالاً أدبية ، قدر عنايته بإظهار دلالتها على ما أراد

بوشكين أن يحققه ، وهو عرض مواد من تاريخ روسيا بطريقة معينة» . ويستشهد جولدستين فى هذا السياق بالعبارة ذاتها التى استشهد بها ياوس من أقوال الفيلسوف الإنجليزى كولنجوود : «إنما التاريخ تمثيل جديد للماضى فى عقل المؤرخ»،وإن لم يأت بها نصا. فجولدستين إذن ليس بعيداً عن ياوس كما يبدو لأول وهلة . ويتسق مع هذا رفض جولدستين للاتجاهات المنحازة إلى الوضعية حين يعرض لبحث شديد التطرف ، حتى إنه لا يقف عند حدود الوضعية التى تشيىء العمل الأدبى وتفصله عن مبدعه وعن متلقيه معاً من أجل إخضاعه للملاحظة العلمية ، بل يذهب إلى حد تسمية مذهبه بالتجريبية المنطقية . كلا الرجلين إذن يريد تاريخاً أدبيا يبدأ من الأشكال وينتهى إلى الدلالات ؛ وكلاهما لاتقنعه الاتجاهات التقليدية فى تاريخ الأدب ، كما لا تقنعه الاتجاهات المحدثة فى التفسير الجمالى للأدب . والفرق بينهما أن جولدستين ـ أستاذ التاريخ الذى يسىء الظن بمذهب الظواهر ويرفضه جملة ـ لا يعنى ببحث العلاقة الجدلية بين الشكل الفنى ودلالته التاريخية ، ولا بين المبدع والقارىء ، وهما عمودا البحث عند ياوس أستاذ الأدب .

نورثروب فراى :

تاريخ الأدب(٧)

نورثروب فراى ، صاحب كتاب «تشريح النقد» ، والأستاذ فى جامعة تورنتو ، من أبرز ممثل مدرسة التفسير الأسطورى فى النقد الجديد ، إن لم يكن أبرزهم . وطبيعى إذن أن يكون مفهومه لتاريخ الأدب أنه تاريخ المعايير ـ أو المواضعات ـ والأنواع الأدبية ، لا مجرد تاريخ عادى يتخصص فى أسماء المؤلفين وأزمنتهم . ثم طبيعى أيضاً أن يكون مرجعه الأول لتصور مايمكن أن يكون عليه مثل ذلك التاريخ ، هو الكتاب المقدس ، الذى كان عمدته أيضاً فى المقالة الثالثة من «تشريح النقد» ، وهى أهم المقالات الأربع التى يتألف منها الكتاب . فهو يذهب إلى الكتاب المقدس على أساس أنه «المعيار الأعظم للفن» . ولكنه يسأل نفسه : بأى لغة كُتب الكتاب المقدس ؟ والجواب المعروف هو : العبرية واليونانية . إذن فكيف يكون «معياراً أكبر» وتأثيره الأكبر كان من خلال الترجمات ؟ هنا يستعين فراى باللغة الفرنسية التى تفرق بين مفهومين للغة : langue اللسان ، و langage ـ طريقة التعبير . إذن فقد أثر الكتاب المقدس بواسطة اللغة ، لا بواسطة اللسان .

[قضية العلاقة بين اللسان واللغة قضية بالغة الأهمية ، ولا أظن أنها درست دراسة كافية ، وإذا كانت اليوم تمس الأدب المقارن وفن الترجمة ، فلابد أن يعنى بها مؤرخو الأدب فى المستقبل ، إذ يسير الأدب ـ بما هو نشاط بشرى ـ سيراً سريعاً نحو العالمية].

ويتحول تلقائياً إلى فيكو ، وهو أول من فكر فى علاقة التعبير الأدبى بالنظم الفكرية والمؤسسات الاجتماعية ، فيجد أن الدورة الثقافية عنده ـ عصر الآلهة ، ثم عصر الأبطال ، ثم عصر الشعب ـ تواكبها دورة لغوية : هيروغليفية ثم هيراطيقية ثم ديموطيقية ، أخذا من تطور الكتابة فى مصر القديمة . غير أن التطور لايقتصر ـ حسبما يرى فراى ـ على اللغة المكتوبة دون المنطوقة ، كما أن الدورة لا تتكرر بصورتها الأولى ، بل ترتقى مرة بعد مرة ، فيكون كل طور أعلى من نظيره الذى سبقه . وعلى كل حال فإن الذى يعنى فراى هو الدورة اللغوية ، فى حين تبقى الدورة الثقافية فى المؤخرة . فكل طور فى الدورة اللغوية يمثل مفهوماً خاصاً للغة ، ويستتبع طريقة معينة فى استعمالها .

فالطور الأول ـ وهو أقدم من الكتاب المقدس ، لكن الكتاب المقدس ينتمى إليه ـ ينظر إلى اللغة على أنها قوة فاعلة ، ومن ثم فإن الكلمة رمز يستحضر صورة ، وطريقة التعبير الملائمة فى هذا الطور هى الاستعارة ، حيث يتحد المعنى والصورة ، وفنون الكلام هى الحكمة ، والمثل السائر ، والنثر المقطّع الذى يلقى بلا حاجة إلى تعليل أو منطق . أما الطور الثانى (الهيراطيقى) فهو طور الكلام المتصل ؛ طور المنطق والجدل ؛ لأن اللغة فيه هى أداة الفكر . وهو طور يمتد من أفلاطون إلى هيجل . وطريقة التعبير الملائمة له هى الكناية أو المجاز المرسل ؛ لأن فيهما ارتباط معنى بمعنى . والنوع الأدبى السائد فيه هو الخطابة . وأما الطور الثالث (الديموطيقى) فإن اللغة تصبح فيه أداة لرصد الواقع وخادماً للتجربة . ولذلك فإن هذا الطور يبدأ نظريّاً بباكون ، وواقعيّاً بلوك . والكاتب الديموطيقى إذ يستخدم اللغة ليصف التجربة يطلب الكلمة لينقل الصورة ، على عكس الحالة فى الطور الأول . والاستعارة والمجاز أصبح يُنظر إليهما على أنهما زينة فارغة . أما المثل الأعلى للأسلوب فهو مطابقة الحقيقة .

على أن الطور الجديد ، فى كل مرة ، لا يلغى سابقه وإن تقدم عليه . فهناك تسلسل أفقى (متزامن) ، كما أن هناك تسلسلاً رأسيا (تاريخيا) . ثم إن اجتماع الأطوار الثلاثة فى زمن واحد (أوطورين إذا كنا فى وسط الدورة الأولى) يستدعى قيام التفسير بترجمة الآثار القديمة إلى اللغة الجديدة،وهكذا يترجم العصر الهيراطيقى ـ الخطابى ـ استعارات الطور السابق إلى لغة التشبيه التمثيلى . أما فى الطور الثالث فيختفى أسلوب التمثيل ويصبح عمل المفسر هو مواجهة النص نفسه ، إما لغرض المعرفة وإما لغرض التجربة . فبالنسبة للكتاب المقدس وجدت المعرفة المباشرة فى النقد التاريخى ، كما وجدت التجربة المباشرة فى القراءة المستقلة للكتاب ، بعيداً عن الشروح المأثورة (الحركة البروتستانتية) . وبالنسبة للأدب العلمانى يقوم النقد بوظيفتين مشابهتين ؛ فإما أن يحيط النص بالشروح التاريخية ؛ وإما أن يقرأه مجردا . وفى كلتا الطريقتين شىء من جوهر الحقيقة .

على أن فراى يعود فى نهاية المقال إلى «الأسطورة» على أساس أنها التركيب القصصى الأول ، مقرراً أنها تبقى ماثلة فى الأطوار التالية . وهو يوحى ـ دون أن يصرح ـ بأن تفسير الأعمال الأدبية بالرد إلى الأسطورة (وهو مايذكرنا بقوله فى أول المقال إن الكتاب المقدس هو

المعيار الأعظم للفن) هو النهج القويم في نظره ، ولاسيما أن عصرنا هذا ــ كما يقدِّر ــ يشهد نهاية دورة وبداية أخرى.وإذن فنحن نعود من جديد إلى طور هيروغليفي أو أسطوري آخر . فإذا كان التفسير يستمد لغته من عصر المفسر (كما يقول فراى) فما أحرى الناقد في هذا العصر أن يعتمد على لغة الأسطورة .

[قد يشعر القارىء أننا ظلمنا هذه المقالة في التلخيص، ولكن الحقيقة أننا التزمنا طريقة الكاتب في عرض أفكاره ، وهي أفكار تُلقى ــ كما لو كنا في العصر الهيروغليفي الجديد فعلا ! ــ متقطعة مفتقرة إلى الاستدلال . ولعلنا قد حاولنا الربط بين أفكارها أكثر مما أراد الكاتب أو فعل . ولعلها أيضاً تبدو أكثر وضوحاً بعد المقالتين السابقتين . فثمة فكرة مشتركة بينها وبين المقالة الأولى وهي فكرة التطور ودور النقد في تحقيقه . ولكنها ترسم خطاً لهذا التطور دون أن تقول شيئا عن آلياته ، كما فعلت المقالة الأولى ، ولا عن كيفية التوصل إلى معرفة حقيقة كل طور ، كما فعلت المقالة الثانية،على أنها تعبر عبوراً خاطفا على المنهج التاريخي والمنهج الجمالي (ومن التعارض بينهما ظهرت مشكلة تاريخ الأدب) ، مكتفية بأن في كليهما شيئا من جوهر الحقيقة)] .

«٢»

وراء هذه الطروح جميعا يلوح شبح «النقد الجديد» . و«النقد الجديد» اصطلاح جمع في وقت من الأوقات ــ مع اختلاف في التفاصيل دون الأصول ــ بين ماسمى أحياناً أخرى بالكلاسية الجديدة في النقد الانجلو أمريكي وشتى الاتجاهات اللغوية في دراسة الأدب ، مابقى منها قريباً من علم اللغة ، كالدراسات الأسلوبية ، وما اكتفى باستعارة النموذج اللغوى ، كالبنيوية . ولم تكن حركة الشكليين الروس التي بدت كأنها اكتشاف جديد حين ترجم تودوروف بعض مقالاتهم إلى الفرنسية ، إلا طليعة من طلائع النقد الجديد.وقد انضم أحد ممثليها ــ جاكوبسون ــ إلى مدرسة النقد الجديد ، بل أصبح يعد من آبائها حين هاجر إلى أمريكا . لقد دفع النقد الجديد عوامل الزمان والمكان ــ وهي المرجع الأساسي في عمل مؤرخ الأدب ــ بعيداً عن دائرة البحث ، معلناً أن الدراسة العلمية للأدب يجب أن تنحصر فيها يخص الأدب ، وفقاً لمبدأ مقرر في فلسفة العلوم ، هو أن موضوع العلم ، ومن ثم منهجه ، لايعتمدان على مادته فقط ، بل على الجانب الذي يتناوله من هذه المادة . فإذا كانت الفيزياء والكيمياء كلتاهما تتناولان الأجسام فإن الفيزياء تدرس أنواع الأجسام وخصائص كل نوع ، في حين أن الكيمياء تدرس تركيب الأجسام المختلفة ، وما يكون بينها من تفاعل يخرجها عن صورتها الأولى . وهكذا لاينبغي أن نتصور أن دراسة الأدب تعنى دراسة المادة الأدبية التي نسميها شعراً أو قصصاً أو تمثيلا إلخ ، من أي جانب من جوانبها ، أو من جميع جوانبها ، بل من الجانب الذي يميزها عن غيرها من المواد المقروءة أو المسموعة ، أو عن غيرها من ألوان النشاط البشرى بوجه عام ؛ أي من جانب «أدبيتها» .

وهكذا تطلب النقد الجديد بحثاً معمقاً في «ما هو الأدب» ، وسمي هذا البحث «نظرية الأدب» عندما كان اهتمام الباحثين منصباً على التمييز بين إنشاء الأدب وتلقيه من ناحية ، وأنواع أخرى من الممارسات الإنسانية ، كالسياسة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية من ناحية أخرى ، ثم سُمى «سميوطيقا الأدب» عندما بدا للجيل التالي من «النقاد الجدد» أن جميع المناشط البشرية على اختلافها تقوم على منظومات من الرموز أو العلامات (سيما = علامة باليونانية) . وإذا كانت اللغة منطوقة ومكتوبة هي أهم هذه النظم ، فإن استعمالها يختلف من مجال إلى مجال . ومن ثم فمعرفة أدبية الأدب تتطلب أن ندرس بطريقة علمية كيفيات استعمال اللغة في الأدب ، متجاوزين الأقسام التي وقف عندها اللغويون لأنها أقسام مشتركة بين مختلف استعمالات اللغة (كالاسم والفعل وأنواعهما وأحوالهما) إلى الاستعمالات اللغوية التي تخص الأدب ، كالقصة والقصيدة . . . إلخ .

هكذا أصبحت الممارسة التي نقوم بها حيال الأعمال الأدبية ، وما زلنا نسميها «النقد الأدبي» ، مستندة إلى مرجع نظرى يسمى «نظرية الأدب» عند قوم ، و«السميولوجيا» عند آخرين ، ووجد «تاريخ الأدب» نفسه خارج الحلبة ، كالمتسابق البليد في لعبة الكراسي الموسيقية . وربما تخيل أساتذة الأدب المحافظون في المدارس والجامعات ــ وهم الكثرة ـ أن «تاريخ الأدب» كان يعيش في براءة وبلهنية ــ مثل أبينا آدم قبل السقوط ــ إلى أن أكل من شجرة المعرفة التي تسمى النقد الجديد . ولكن هذا الظن هو أبعد شيء عن الصواب ؛ فتاريخ الأدب ، بمعناه التقليدي المتداول في المدارس والجامعات ، ليس علماً آدمي البراءة . إن خطيئة المعرفة لاصقة بكيانه منذ وجد . كان في أوائل أمره «تاريخاً» مثل كل تاريخ ، أي سرداً لسلسلة من الوقائع الماضية ، أو المعاصرة ، التي تبدو لمدونها ــ حسب مقياس عصره ــ جديرة بالتسجيل . وبينما كانت الحروب والفتن والمجاعات ، وسقوط الدول وقيام الدول ، تبدو مهمة لجميع الناس ، لارتباطها بحياتهم اليومية ، ومن ثم تشغل الحيز الأكبر من اهتمام المؤرخين ، كانت الاهتمامات الخاصة لفئات مختلفة من البشر تحفزهم إلى الاطلاع على منجزات من سبقوهم في هذه الاهتمامات ؛ ومن ثم وجدت التواريخ الخاصة بالعلماء والفقهاء وغيرهم من ذوى الوجاهة الاجتماعية . (سير البخلاء والعميان والبرصان ومن إليهم يجب أن تعالج بما هي فن أدبي مستقل ؛ نوع من المحاكاة الساخرة للتاريخ ــ وهذا موضوع آخر).وكذلك وجدت التواريخ الخاصة بالأدباء والشعراء . وبما أن منجزات هؤلاء منحصرة في أشعارهم وكتاباتهم ، إلى جانب أن الأخبار عن حياتهم قلما تثير الانتباه ، فقد احتوت تواريخهم على منتخبات من كلامهم وأشعارهم ، بل كادت تقتصر في كثير من الأحيان على هذه المنتخبات .

هذا هو نمط المؤلفات التى نعدها اليوم مصادرنا فى تاريخ الأدب ، والنماذج الأولى لتاريخ الأدب فى الوقت نفسه ، من «طبقات الشعراء» و«الشعر والشعراء» إلى «اليتيمة» و«الذخيرة» و«الخريدة» و«الدمية» . وهى على اختلاف طرقها فى ترتيب مادتها لم تلتزم بمنهج معين حتى ولا الترتيب الزمنى ، كمعظم كتب التاريخ العام ، وكانت تعد نوعاً من التأليف فى الأدب يقصد به الإمتاع ، ويناظر المؤلفات التعليمية ، مثل «الكامل» و«الأمالى» . . ولكننا نعدها تاريخاً أدبياً لأنها تمثل البذرة الأولى للتاريخ ، التى تنتمى إلى عصر التدوين . وإذا كان عصر التدوين هو المرحلة الأولى فى تأسيس كل ثقافة (ولهذه المؤلفات نظائر فى الآداب المختلفة) ، فإنه يظل ماثلاً فى المجموعات والمختارات ، وربما سميت فى صناعة النشر الحديث مكتبات ، وله تأثيره فى المراحل التالية . ولا يقتصر هذا التأثير على المادة الأدبية وحدها ، بل ينطوى على ما هو أهم من ذلك : أعنى الفكرة الأساسية فى التاريخ الأدبى ، وهى استمرارية الثقافة ، سواء أخذت هذه الاستمرارية شكل المحافظة على المنجزات السابقة،أو تسجيل المنجزات الحاضرة على أمل بقائها فى المستقبل .

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن عصر التدوين قد استمر فى تاريخ الثقافة العربية إلى وقت قريب جداً ، بل لعل «عقلية التدوين» لا تزال هى المسيطرة حتى الآن . أما فى اللغات الأوربية فقد انعكست المنافسات القومية على تاريخ الأدب ، فاهتم بعض مؤرخى الأدب بإبراز «الروح القومية» فى إبداع الشعراء والكتاب . وهكذا أضيف إلى مفهوم استمرارية الثقافة فى تاريخ الأدب مفهوم جديد وهو تميز الثقافة القومية ، ودعا ذلك إلى توسيع مجال تاريخ الأدب بحيث لم يعد مقتصرا على الشعر والنثر الفنيين ، بل كاد يصبح اشتماله على مختلف فروع المعرفة مقوماً أساسياً لوجوده . وعلى هذا النسق وضع بروكلمان كتابه فى تاريخ الأدب العربى (وقد ظهرت طبعته الأولى فى أواخر القرن الماضى) .

ومع أن فكرة وحدة الثقافة (وهى فكرة أكدها هيجل) كانت وراء هذا الجمع الذى بدا فى كثير من الأحيان غير متجانس ــ نوعاً آخر من منتجات عصر التدوين ، يجمع بين التاريخ والفهرسة ، وبين الأدب بمعناه الخاص والأدب بمعناه التهذيبى شبه الأخلاقى ــ فإنها لم تكن قادرة على أن تمنح «تاريخ الأدب» صفة «العلمية» التى أخذت تتضح فى معظم فروع المعرفة . وعلى العكس ، كانت محاولة البحث عن «روح فرنسية» أو «روح ألمانية» مثلا ، فى مادة أكثر تجانساً ، وهى الشعر والنثر الفنيان ، أقدر على إكساب تاريخ الأدب صورة العلم ، من حيث تحديد جهة التناول ، وإن صاحبها بالضرورة قدر من التحكم من جهة المؤلف فى تحديد ماهى تلك الروح الفرنسية أو الألمانية إلخ . ، وهذا يؤدى لا محالة إلى البعد عن «الموضوعية» المنشودة . يصور سنت بيف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩) هذا المأزق العلمى بين الموضوعية ووحدة التناول (التى تنطوى فى هذه الحالة على نوع من التحيز) فى مناقشته لكتاب «تاريخ الأدب الفرنسى» لمعاصره نيسار[٨] . على أن سنت بيف ليس مشغولاً بمسألة الموضوعية قدر انشغاله بمسألة أخرى ألصق بمنهجه ، هى شخصية المبدع . فالنموذج الذى يتصوره نيسار للشخصية الفرنسية ويتخذه حكماً فى تعيين منزلة كل شاعر أو كاتب (وهو عمل تصنيفى فى ظاهره ، ولكنه ينطوى صراحة أو ضمناً على التقييم) يمنعه من تقبل اختلاف الطبائع الفنية بين المبدعين المختلفين . وقد وضع سنت بيف يده فى هذه المناقشة على جوهر المشكلة بين تاريخ الأدب والنقد الأدبى ؛ وهى مشكلة لاتنحصر فى الصراع بين منهجين أو مدرستين ، بل تميز قضيته «العلمية» فى تاريخ الأدب برمتها (سيتبادل الطرفان الأماكن بعد ظهور النقد الجديد) : كيف يمكن أن تصبح دراسة الأدب علماً فى حين أن العلم يقوم على قوانين عامة ، والخصوصية والاختلاف هما السمة المميزة للأعمال الأدبية وسنت بيف يعد ــ فى العادة ــ ناقداً لا مؤرخ أدب ، ولكننا عندما ننظر إلى المسألة فى مستوى الأصول المنهجية نجد أن مجموع مقالاته عن جماعة الپور رويال ، أو عن الكلاسيين الفرنسيين ، أو عن الشعراء الرومنسيين والروائيين الفرنسيين المعاصرين له ، ينبغى أن تسمى تاريخ أدب كما تسمى نقداً أدبيًّا ، حسب ما يمكن أن يقوم به تاريخ الأدب وفقاً لاعتقاده ، مادام ملتزماً بالخط الزمنى . ولقد كان مطمحه الأكبر أن ينشىء «تاريخ أدب» من نوع آخر،أشبه بالتاريخ الطبيعى من حيث إنه يعتمد على التصنيف النوعى لاعلى التسلسل الزمنى (مثلا : يجمع بين هوميروس والفردوسى على صعيد واحد) ، وكان يسميه «تاريخاً طبيعيا للأرواح» . ولم يكن نقاد الأدب فى زمنه يفرقون بين «الأرواح» كما هى فى ذاتها ، أو فى الحقيقة ، وبينها كما هى فى الأدب ، مثلما نفرق اليوم ولكنه ــ على كل حال ــ لم يستطع أن يفرغ لمشروعه ، وإلا لكان عليه أن يواجه هذه المشكلة المنهجية .

أما تلميذه تين (١٨١٨ ــ ١٨٩٣) فلم يكن ليقنع بأقل من أن يصبح تاريخ الأدب علماً شبيهاً بالعلوم الطبيعية . وقد وجد فى علم الميكانيكا النموذج الأكثر مناسبة . فكما أن الحركة المادية تخضع لقوى دافعة ، فكذلك الظواهر الروحية ، ومنها الأدب ، تخضع لقوى محركة ، بحيث إنه إذا تشابهت القوى المحركة أنتجت نتائج متشابهة . وجدير بالالتفات أنه ، فى تقديمه لهذه القاعدة ، لا يأخذ مثاله من الأدب بل من الدين ؛ فالتشابه الذى يلاحظه بين أمريكا والهند ــ مثلا ــ من حيث كثرة الفرق الدينية ، مردود إلى تشابه القوى المؤثرة فى الحالتين[٩] .

وقد حُفظ عن تين تحديده للقوى العامة المحركة للظواهر الروحية بثلاث : الجنس والبيئة والزمن ، ولكن مؤرخى الأدب بعده تغاضوا عن نموذجه الميكانيكى الذى يجعل الأدب محصلة لهذه القوى الثلاث مجتمعة ، مع أنه كان من الممكن ــ نظريا ــ المضى مع هذا النموذج إلى آخر مداه بحيث تُبْتكر الوسائل العلمية لقياس كل واحدة من القوى الثلاث وتحديد اتجاهها ، حتى يمكن حساب المحصلة النهائية وتحديد نوعها ودرجتها طبقاً لمقياس ثابت . لولا أن هذا الفرض كان من المتعذر تحقيقه حتى لو أتيح لتين نفسه الزمن الكافى ؛ لأن ظروف حياة البشر لايمكن التحكم فيها كما يتحكم

العالم الطبيعي في المواد ؛ وقد تتدخل قوى خارجية تفسد النموذج ؛ وهذا ماجعل تين يختار الأدب الإنجليزي بالذات ليطبق عليه قاعدته ؛ إذ وجد الجنس والبيئة يتمتعان بأكبر قدر معروف لديه من البعد عن المؤثرات الخارجية .

كان تين فيلسوفاً مادياً ، وكانت المثالية الألمانية التي سيطرت على الفكر الغربي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، ممثلة على الخصوص في كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) ثم هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) قد تهاوت تحت ضربات مواطنها فويرباخ (١٨٠٤ ـ ١٨٧٢) الذي قرر أن الفكر يتبع الواقع وليس العكس . وفي فرنسا كان أوجست كونت (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) يطبق هذا المبدأ نفسه ، تحت اسم «الوضعية» على الدراسات الإنسانية ، التي رأى أنها يجب أن تلتزم بالمنهج العلمي القائم على الملاحظة والتجريب ، وأطلق عليها اسم «السوسيولوجيا» (علم الاجتماع) .

ولم يلبث هذا العلم الجديد أن التحم بعلم التاريخ[١١] ، الذي بلغ قمة ازدهاره في القرن التاسع عشر ؛ فلم يعد يكتفي بسرد الأحداث الماضية ، بل راح يطور أدواته في التنقيب عن المصادر ونقدها ، ثم استخلاص الوقائع ، والربط بين الأسباب والنتائج ، على هدى من القوانين الاجتماعية . وأصبح من المبادىء المسلم بها في ثقافة العصر أنك لكي تفهم شيئا ما يجب عليك أولا أن تبحث عن تاريخه .

وخرج تاريخ الأدب ـ بالتبع ـ من طور التراجم والمختارات إلى طور التأليف العلمي ، ومن مرحلة الجمع الشامل لمختلف فروع المعرفة تحت اسم «الأدب» إلى الدراسة المنهجية لطائفة بعينها من التراث المكتوب ، هي تلك الكتابات التي تقرأ لما فيها من متعة ، بصرف النظر عن فائدتها العلمية . وقد يلحق بهذه الكتابات مايفسرها أو يضيء بعض جوانبها ، مثل المؤلفات الفلسفية أو التاريخية . فالغرض من «تاريخ الأدب» هو التعرف إلى الأعمال الأدبية،أو بالأحرى التعرف إلى شخصيات الأدباء في أعمالهم ، بحياد تام وموضوعية كاملة ، كما هو شأن التاريخ العام الذي أصبح علماً موضوعياً ، الغرض منه رسم صورة دقيقة للماضي ، وربط أجزائه بعضها ببعض ربطاً منطقيا ، مهما يكن رأينا في ذلك الماضي . و «التعرف» كلمة واسعة ؛ فأنت لاتتعرف إلى شخصية ما إن لم تسبر أغوارها ، ولن تسبر أغوارها إن اكتفيت بقراءة أعمالها دون البحث عن دوافع هذه الأعمال وأهدافها في حياة الكاتب نفسه ، وعن خلفياتها في التراث ، وعلاقتها بثقافة العصر ، ودورها في الحياة السياسية والاجتماعية . وإذن فلابد أن يظل تاريخ الأدب وثيق الصلة بالأصل وهو التاريخ العام .

هذا عرض مجمل لأهم العوامل التي أثرت في نشأة تاريخ الأدب ، يظهر منه أن هذا العلم لم يكن بريئا من تأثير التيارات الفكرية التي صاحبت تلك النشأة ؛ فهو وليد القرن التاسع عشر ، وصورة من فكره ، وإذا كان قد زُحزح عن مكانته حوالي منتصف هذا القرن ، وإذا كانت قضيته تطرح اليوم لإعادة تشكيله من الأساس ، فإن ذلك لا يرجع إلى «النقد الجديد» وحده ، بل يرجع ـ قبل ذلك ـ إلى تغير المناخ الفكري والثقافي في القرن العشرين .

«٣»

لقد أعطانا القرن التاسع عشر تاريخ أدب مركبا من عناصر متعددة : من الفكرة القومية ، ومن وحدة الثقافة ، ومن تأكيد الفردية ، ومن المذهب الوضعي ، ومن المنهج التاريخي . ولم يكن هذا المركب مؤتلفا دائما . ومن هنا غلبت على كتب تاريخ الأدب ، بل على الأبحاث المفردة في تاريخ الأدب ، سمة الحشد غير المتجانس ، ولاسيما أن مدلول «الأدب» نفسه لم يكن واضحاً تماما لدى مؤرخي الأدب ، وكانت أهم صفاته عندهم أنه «تعبير» أو «مرآة» أو «انعكاس» لنفسية صاحبه ، أو لخصائص جنسه ، أو لأحوال مجتمعه ، أو لهذه الثلاثة أو بعضها معا .

وفيما عدا هذه الفكرة الجوهرية عن الأدب : أنه تعبير أو مرآة أو انعكاس ، أي صورة عن أصل ما ، لم تكن ثمة قواعد ثابتة لتاريخ الأدب تسمح بحسبانه علماً بالمعنى الصحيح ؛ فكان ترجيح جانب الشخصية أو الجنس أو المجتمع في هذه الصورة يؤدي إلى اختلاف الطريقة والأدوات،ولاسيما أن هذه الجوانب الثلاثة كلها تمثل مفاهيم مجردة يختلف الدارسون حولها اختلافاً واسعا . هذه هي الصورة التقليدية لتاريخ الأدب ، وقد انتقلت إلينا بمختلف ألوانها : فإذا غلب على المؤلف الاهتمام بنفسية المبدع فسيكون بالضرورة أميل إلى فلسفة من الفلسفات الفردية المثالية ، وسيعتمد في الغالب مذهباً من مذاهب التحليل النفسي (فرويد بوجه خاص) . أما إذا مال إلى فكرة الجنس متأثرا برينان أو غيره (والتفكير العنصري شائع في الثقافة الغربية) فسيشغل كثيراً بقضية مثل «خصائص العقلية العربية أو السامية» ، وما إذا كانت تميل إلى التحليل أو التركيب أو الحسية أو التجريد ، أو كان لذلك أثر في غياب الملاحم أو التمثيليات من الأدب العربي . وسيهتم بالبحث عن أثر الوراثة اليمنية أو الفارسية في شخصية أبي نواس وشعره،وعن نسب أبي تمام الذي يمكن أن يكون يونانياً ، وبذلك يصبح ميله إلى الفلسفة نتيجة متوقعة .

أما إذا كان للمجتمع التأثير الأقوى في نظر المؤرخ الأدبي فسيغوص في كتب التاريخ العام ليكشف الشذرات المتفرقة التي تكشف عن تأثير النظام القبلي في الشعر العربي في عصر ما أو قطر ما ، وربما استهواه موضوع اجتماعي كان له «انعكاس» في الأدب ، بصرف النظر عن كونه «أثر» في مجرى الأدب أو لم يؤثر ، كموضوع القيان أو الجواري ، فأفرده ببحث يدخل في التاريخ الاجتماعي أكثر منه في تاريخ الأدب . وإذا كان المؤرخ ماركسيا فسيصرف كل همه إلى البحث عن الكيفية التي تشكلت بها التيارات والفنون الأدبية داخل الصراع الطبقي ، ولن يلتفت إلى شخصية الكاتب أو ثقافته . وفي جميع الأحوال سيظل الأدب منفعلاً لا فاعلاً ، أو ـ كما عبر أنصار النقد الجديد ـ سيكون وثيقة نفسية أو اجتماعية لا أكثر ؛

ومن ثم يصبح تاريخ الأدب الذى أراد أن يكون علماً وصفيا أو وضعياً قائماً على الملاحظة ، نوعاً من الكتابات النفسية أو الاجتماعية ، لايلتزم بطرق البحث فى علم النفس أو علم الاجتماع وتتنوع أشكاله واتجاهاته إلى حد بعيد جدا ، تنوعاً لايكسبه ثراء بل يزيده فوضى ، لأنه يتناقض مع وحدة المنهج وتماسكه ، كما يظهر من المقارنة بينه وبين العلوم الطبيعية التى حاول أن يقتبس منهجه منها .

ولكى يبقى تاريخ الأدب «أدبيا»بصورة ما ، فتح بابه للأحكام الذوقية المجردة . وقد اتخذ لانسون ، عميد أساتذة تاريخ الأدب طوال النصف الأول من هذا القرن ، موقفاً غامضاً ومتردداً من قضية «الذوق» . إنه يعترف أولاً بفائدة «النقد التأثرى» (الانطباعى) لمؤرخ الأدب ، بوصفه وثيقة تضاف إلى الوثائق التى يستخدمها . وهو هنا ملتزم بموقف الحياد والموضوعية الذى يتفق مع الطموح العلمى للمؤرخ . ولكنه يعود فيعترف بأن ثمة فرقاً بين «الوقائع» التى يتعامل معها التاريخ الخالص وتلك التى يتعامل معها مؤرخ الأدب .

فالوقائع الأدبية هى «الخصائص الحسية والفنية التى تميز المؤلفات الأدبية» ،«وهذه لانستطيع دراستها دون أن تحرك قلبنا وخيالنا وذوقنا» ، ومن ثم «يستحيل علينا أن ننحى طريقة استجابتنا الشخصية ، كما أنه من الخطر أن نحتفظ بها»[11].والمخرج من هذا المأزق ، عند لانسون ، يتألف من شقين : أن يحُدّ المؤرخ الأدبى من انطباعاته وردود أفعاله التى ترجع إلى مزاجه الخاص ومعتقداته الشخصية ، بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليلا موضوعيا، وألا يجعل لهذه الانطباعات امتيازاً خاصاً على سائر الانطباعات التى تركها الكتاب فى الماضى ولا يزال يتركها فى الحاضر : «إن اهتزازات نفسى ستنصهر مع خير الاهتزازات التى ولدها كتابا (الأفكار) لباسكال أو (إميل) لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرهما ، ومن انسجامها الكلى الملىء بالنشاز سيكون مانسميه تأثير الكتاب»[12] .

ولكننا نلاحظ أن الشقين لا يأتلفان ، وأن أحدهما لايقدم إجابة مقنعة عن مشكلة الاستجابة الشخصية وضرورتها فى الدراسة الأدبية من ناحية ، ومنافاتها للموضوعية العلمية من ناحية أخرى . فأما الشق الأول فهو لاينفى الاستجابة الشخصية ، وإنما يرقبها ويهذبها (وسيكون الظواهريون أقرب إلى الدقة حين يصفون عملية الفهم بتداخل الآفاق ، وستكشف الدراسات النفسية التجريبية عن دور الفهم فى التذوق الفنى) ، وبذلك تبقى هى العامل الأساسى فى استقبال الأعمال الأدبية ، وتظل ــ بحكم اعتمادها على الوجدان والخيال ــ نشاطاً إبداعيا متمماً لعمل المنشىء ، ولا وجود للعمل الأدبى بدونه ؛ أى أنها لن تكون عملاً علميا وإن استندت إلى العلم ، والتزمت بقواعد الفهم ، ولم تقنع بالانطباع الذاتى السريع . وأما الشق الثانى ففيه نوع مغالطة : فإذا كان غرضنا هو معرفة «تأثير الكتاب» بطريقة موضوعيةفاستجابتنا الشخصية ليست لها حق هذه القيمة النسبية التى ينسبها إليها لانسون . إنها لن تكون سوى واقعة جديدة نضيفها إلى مجموعة من الوقائع الحاضرة ؛ وفى استطاعتنا أن نستغنى عنها بغيرها وغيرها .

إن لانسون يحاول فى الحقيقة أن «يستحوذ» على النقد الأدبى ، أو أن «يستنقذه» من الانطباعية . ولكنه ــ من جهة-يعجز عن إدماجه فى تاريخ الأدب ، ومن جهة أخرى لايقدم إلى الناقد أساساً نظريا ولا نهجاً عمليا لإعطاء استجابته الشخصية قيمة موضوعية .

وهكذا يظل النقد الأدبى قلقا فى ضيافة تاريخ الأدب ، ونراه فى مئات الرسائل الجامعية عندنا ممسوخاً مشوها ، لاهو نقد ولا هو تاريخ ، فى حين ينحصر «تاريخ الأدب» عند ممارسيه الأمناء (إن لم يفر إلى التاريخ الاجتماعى) فى تحقيق الوقائع الخارجية المتصلة بالنصوص الأدبية : أى النصوص نفسها ، وملابساتها الزمانية والمكانية ، وعلاقاتها الصريحة بعضها ببعض ، أى مايسميه الدارسون الإنجليز **Scholarship** . وقد استقل النقد الأدبى فى الغرب بصياغة نظريته ومنهجه ، وتلقى اسهامات مهمة من مختلف العلوم ، ابتداء من علم النفس فى «أصول النقد الأدبى» لـ ا . ا . رتشاردز (١٩٢٤) إلى علم اللغة الحديث فى الدراسات السميولوجية المعاصرة . وتراجع تاريخ الأدب فى الجامعات وفى الثقافة العامة . ولا شك أن اختلاف المكونات التى صبت فيه ، وافتقاره إلى نظرية خاصة به ، أبقياه فى صورة بدائية من صور العلم : تأليف مجمع من مواد يطلق عليها اسم واحد ، لاتعتمد على منطق ، ولا ترتبط إلا برباط خارجى ، زمانى أو مكانى .

وقد كشف النقد الجديد ، بمنهجيته الواضحة ، عن عوار تاريخ الأدب ، ولكنه لم يستطع أن يلغى وظيفته ، كما رأينا فى المقالات التى عرضناها فى مستهل هذا البحث ؛ وقد حاولت أن ترسى قواعد منهجية لتاريخ الأدب أيضاً ، متحررة من الفلسفات الوضعية التى صاحبت نشأته وأثرت فى تكوينه تأثيرا صريحاً أو ضمنيا ، مستبدلة بها فلسفة الظواهر ، وهى أساساً فلسفة معرفية وتفسيرية ، أى أنها متصلة اتصالاً وثيقا بالقضية الكبرى فى تاريخ الأدب ، قضية «الوقائع» الأدبية .

ولكننا ــ من وجهة نظرنا ــ نجد فى هذه المحاولات المعاصرة لبعث تاريخ الأدب نقصاً واضحاً : وهو أن وظيفة تاريخ الأدب لاتطرح فيها على الإطلاق ؛ فكلامهم عن المنهج نابع كله من النقد الجديد أو من السيميولوجيا ، أى أنه مازال يدور حول أدبية الأدب أو لغة الأدب (أو لغاته) . نعم إن فى مقالة ياوس ــ وهو واضح التأثر بالماركسية ــ مكاناً لدور الأدب فى تغيير المجتمع ؛ وهو بذلك يجاوز النقاد الماركسيين الأكثر تحررا (مثل لوكاتش وجولدمان) ، الذين لا يرون فى الشكل الفنى إلا انعكاساً للأوضاع الاقتصادية . ولكن الكلام عن وظيفة الأدب شىء ، والكلام عن وظيفة تاريخ الأدب شىء آخر . هناك فرق ــ ولا شك ــ بين القول بأن الشكل الفنى صادر عن إيديولوجيا معينة لطبقة أو فئة اجتماعية ، والقول بأن الشكل الفنى بتغيره يغير إيديولوجيا اجتماعية معينة . ولكن لماذا وجد الشكل الفنى أصلا ؟ ما وظيفته ؟ إن هذا السؤال قائم بالنسبة

إلى الطرفين معاً . فبالنسبة إلى الفريق الأول نقول : ليس من المحتم أن تعبر الإيديولوجيا (ومن ثم الطبقة أو الفئة الاجتماعية) عن نفسها من خلال الفن . وبالنسبة إلى الفريق الثانى نقول : هل تعدون الشكل الفنى ، مهما يكن تصوركم له (الاختراع ــ المجاز ــ النظام ؛ أو ــ بتفصيل أكبر : التوازى والتقابل ــ الابتكار والمفاجأة والإشباع والتغريب) قيمة نهائية ، أى لا علاقة لها بغيرها من القيم ؟ ففيم اعتراضكم على التفسير الجمالى الخالص للأدب ؟

فالاعتراض العلمى على التفسير الجمالى الخالص ــ بعيداً عن الإيديولوجيات ــ هو أنه يتناقض مع مبدأ الوحدة ، وهو مسلمة فكرية . ومثل هذا الاعتراض لايقلل من قيمة اللغة والأسلوب فى الأدب إبداعاً ونقدا ، ولكنه يجعل التحليل الأسلوبى عملاً إجرائياً مستنداً إلى نظرية الأسلوب التى هى فرع من أصول النقد ، والمرجع النهائى لأصول النقد نظرية فى القيمة ، وعندها يتحقق مبدأ الوحدة.على أن معرفة وظيفة الأسلوب أو الشكل فى الأدب ، ووظيفة الأدب من حيث هو نشاط إنسانى ، على أساس نظرية فى القيمة ، لايجيب عن هذا السؤال : ما وظيفة تاريخ الأدب ؟ لماذا وجد ؟ فليس ثمة مايمنع ، لا عقلاً ولا عادة ، أن يوجد فى جيل ما شعراء وقصاصون دون أن يهتم هذا الجيل بما وجد قبله من الشعر والقصص .

(٤)

ربما كنا نحن بخلفيتنا الثقافية العربية ونظرتنا الإجمالية (ولا نقول الجامعة أو الشاملة ــ ومن يقدر أن يدعى ذلك ؟) إلى الثقافة الغربية أحوج إلى طرح السؤال الأساسى عن وظيفة تاريخ الأدب . وقد رأينا أن تاريخ الأدب له «تاريخ» سابق على تاريخه «العلمى» فى القرن التاسع عشر ، حتى كان تاريخه مصاحب لوجود الإنسان نفسه ، وجزء من تاريخه ، إن لم يكن شرطا لوجود الإنسان . فماذا يعنى تاريخ الأدب إن لم يكن معناه الذاكرة الحضارية للإنسان ؟ هكذا كان فى أبسط صوره ، وهكذا يمكن أن يكون حتى حين تسقط عنه كل دروعه التى أراد أن يمشى بها بين فيالق العلم الحديث ، ولكنه لا يمكن أن ينقطع عن الوجود ، بالمعنى الحقيقى للوجود ، إلا كما يمكن أن يفقد الفرد ذاكرته .

وإذن فلنقدم فرضاً : أن وقفته الحائرة اليوم قد تعنى أن الإنسان أخذ يعيد النظر فى ذاكرته الحضارية ، وأن الحساب الختامى اختلف عن ذلك الذى قدمه أوجست كونت قبل قرن ونصف قرن تقريبا . فحين قدم كونت حسابه الختامى (الأسطورة ــ الفلسفة ــ العلم) وتنبأ ــ بناء على هذا التقييم المتفائل ــ بعصر دينى جديد ، يؤمن بالإنسانية ولا يؤمن بقوة غيبية فوق الإنسان ، كان ــ على كل حال ــ أكثر ثقة بقدرة الفكر من هيجل المثالى ، الذى لم يستطع أن يتنبأ بشىء ، لأن فلسفته كانت فى الحقيقة تبريرية محضة . ولكن كونت كان أشبه بمحدث الغنى ، الذى يظن أنه ملك العالم لأنه استحوذ على شىء من المادة . كانت العلوم الطبيعية قد بدأت مسيرتها الطويلة من السماء إلى الأرض متحدية الخرافات الدينية أولاً (كوبرنيكس ــ جاليليو) ، وبذلك تحرر العقل الإنسانى ليكشف ــ بواسطة التجارب المحسوسة ــ أسرار عالمه القريب ويسخرها لخدمته (لوك) . وبدا كل ما فى الكون ــ حتى الإنسان نفسه ــ قابلاً للتفسير بوسائل العلم الطبيعى . ففسر داروين اختلاف الصفات بين الأنواع فى المملكة الحيوانية (وعلى رأسها الإنسان) باختلاف الظروف المادية وبقاء الأصلح . وفسر ماركس تاريخ المجتمعات بتطور وسائل الإنتاج .

وكان نشوء علم النفس وتطوره السريع دليلاً كافياً على أن الإنسان لم يعد يهاب التفتيش فى أعمق أعماقه ، وإخضاع كل شىء فى حياته الشعورية ــ حتى الأحلام ــ لمنطق العلم .

لا جرم تباعد الإنسان بفكره عن الفلسفة الأولى (الميتافيزيقا) كما تباعد عن الدين . واستمر هذا الحال إلى بدايات القرن العشرين ، ثم كان التغير تدريجيا وبطيئا ، حتى إنه لم يتضح إلا منذ وقت قريب جداً ، حين أخذ الإنسان يفتش فى ذاكرته الحضارية من جديد .

ولكننا قبل أن نحاول التعرف إلى هذا الطور الجديد ، نتساءل : ما بالنا نتحدث عن تاريخ الفكر ، مع أننا لانريد إلا تاريخ الأدب ؟ ألسنا بذلك نفقد تاريخ الأدب خصوصيته ، ونسلمه إلى علم آخر ، كما أسلمه البعض إلى التاريخ الاجتماعى ؟ ألم يكن تعريفنا لتاريخ الأدب بأنه الذاكرة الحضارية للإنسان خروجاً عن الدقة الواجبة فى كل تعريف ؟ المعنى المقصود من الذاكرة الحضارية هو التجارب المتراكمة فى الكيان النفسى للإنسان ــ فرداً وجماعة ــ منذ وجد فى الأرض وأخذ فى تغيير ظروف حياته على سطحها . هذه التجارب ليست هى نصوص الإيمان ولا شعائر العبادة ولا قوانين العلم ، ولكنها مايكون قبل ذلك وما يكون بعده . هى الدوافع وهى الآثار . وهى فى مجموعها موقف من الوجود يشترك فيه الوجدان والإدراك والإرادة . ومن ثم فهى ليست فكراً محضا.وما قدمنا عن «الحساب الختامى» للذاكرة الحضارية حول نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ليس عرضاً لخلاصة الفكر فى تلك الحقبة،وإن جاز أن يُظن كذلك (وفى هذه الحالة يكون عملا شديد الجسارة شديد الإخلال إلى درجة غير معقولة) ، ولكنه محاولة لتصوير ذلك الموقف من الوجود . وعلينا الآن أن ننظر كيف وقع التغيير ، وفى أى اتجاه .

لقد بدأ التغيير ــ مرة أخرى ــ من السماء . بدأ فكر جديد من محاولة حل لغز الكون ، كما حدث فى أيام كوبرنيكس وجاليليو ، وكما حدث ويحدث فى كل حركة فكرية مهمة . ولم تكن البداية هذه المرة أيضا توحى بأن الكشوف العلمية الجديدة سيكون لها تأثير هائل فى حياة البشر . إن نظرية النسبية هى أساساً نظرية رياضية صححت مفهومنا للزمن وغيرت كثيراً فى علم الفلك ، ولكنها فتحت الباب أيضاً لاكتشافات مهمة عن تركيب المادة ، ولم تلبث أن أدت إلى اختراع القنبلة الذرية . ولابأس بأن نكرر هنا أننا لا نتحدث عن قوانين العلم بل عن دوافعها وآثارها . وهل يعقل

أن نتحدث عن نظرية النسبية بما هى نظرية رياضية أو طبيعية ، وقد قيل إن الذين يفهمونها حقاً هم قلة من علماء الطبيعة والرياضة ؟ ولكننا نسترجع بعض المعلومات التى يعرفها المثقف العادى ويدرسها الطالب فى المدرسة الثانوية ، لأنها ــ فى ظننا ــ عبرت مما نسميه الذاكرة الحضارية ، مثل ما عبرت من علم الطبيعة أو علم الفلك نذكّر بالمعادلة المشهورة عن العلاقة بين الطاقة والكتلة (الطاقة تساوى الكتلة فى مربع سرعة الضوء) وقد نشرها أينشتين ضمن القسم الأول من نظريته سنة ١٩٠٥ . وكان الجديد فى هذه المعادلة هو الربط بين المادة والطاقة ؛ فقد كان الثابت فى وعى الإنسان أنهما مختلفان بل متعارضان . تصور الفلاسفة الأوائل أن العالم قديم ولكن لابد له من محرك أول . وقرر علماء الطبيعة المتقدمون مبدأين : مبدأ بقاء المادة (المادة لاتفنى) ومبدأ بقاء الطاقة . وكانت العلاقة بين المادة والطاقة لاتعدو إمكان الحصول على الطاقة من أنواع من المادة بطريقة كيميائية ، أى بتغيير فى تركيب المادة بالإحراق مثلاً . أما بعد أينشتين فقد بدا أن العلاقة بينهما أوثق من ذلك ، ونشط البحث فى ظاهرة الإشعاع ومايحدث لجزئيات المادة التى تنفصل عنها بطريقة طبيعية . واستمرت التجارب على هذه الجزئيات حتى انتهت إلى مانعرفه من تحطيم الذرة ؛ وهو ما يعنى تحويلها إلى طاقة .

وإذا كان علماء الطبيعة يقولون اليوم إننا نستطيع أن نسمى أجزاء الذرة (من إلكترونات وبروتونات ونيوترونات أو كوارك) جسيمات كما نستطيع أن نسميها موجات ، بحسب رؤية العالم لها ، فهل يبقى ثمة ــ فى نظر الإنسان العادى-حد فاصل بين المادة والطاقة ؛ وقد يسأل هذا الإنسان نفسه : أيهما الأصل : المادة أم الطاقة ؟ وربما يجد الإنسان نفسه ميالاً إلى هذا الفرض الأخير ، مادامت المادة كلها مكونة من ذرات ، والذرات مكونة من جسيمات يمكننا أن نعدها موجات ، والجسيمات أو الموجات يمكن أن تتحول إلى طاقة محضة . فالمادة ، أو ماتعودنا أن نسميه مادة ، لم يتغير تركيبها (كما فى التغيرات الكيميائية) كى تصبح طاقة ، ولكنها تفككت بنفسها ، أو حطمت بطريقة صناعية ، فإذا هى طاقة . وإذن فالقول بأن الكون عبارة عن طاقة ، وإن المادة إن هى إلا طاقة فى حالة سكون أو جمود ، أولى من القول بأنه مادة،وأن الطاقة (ومن ثم الفكر والإرادة) صفة من صفات المادة . وإذا سلمنا بأن مجموع المادة والطاقة واحد ، فما يوجد فى الحالتين معاً أولى بأن يكون هو الأصل مما يوجد فى حالة دون الأخرى . إن العلم الطبيعى محايد ولا يعرف التسرع ، ومهما تغيرت طرقه فهو لايثبت فى النهاية إلا ماثبت بالتجربة ؛ ويبقى بعد ذلك كم هائل من الأسئلة التى لايجيب عنها ، ولكنه يستمر فى بحثها.أما الذاكرة الحضارية للإنسان فليست محايدة أبداً ؛ فهى تميل مرة إلى هذا الجانب ومرة إلى ذاك . وربما لهذا السبب لايمكن أن يصبح تاريخ الأدب ، فى يوم من الأيام ، علماً منضبطا كالعلوم الطبيعية .

والإنسان فى أواخر القرن العشرين لم يعد هو الإنسان فى أواخر القرن التاسع عشر ؛ ذلك الذى لم يكن يؤمن إلا بما يراه بعينيه أو يلمسه بيديه لقد جعله العلم المتقدم أكثر استعداداً لتقبل الدين (ويديهى أنه لن يفهمه كما كان يفهمه أسلافه) . إن المراقب (المحايد) لابد أن يسجل ظاهرة عودة الدين كقوة مؤثرة فى المجتمعات المعاصرة فى الشرق والغرب ، كما يسجل بجانبها ظاهرة أخرى مهمة ، هى انتشار لون معين من القصص «العلمى» يصور إنسان المستقبل (وقد يبدل منه إنسان قادم من كوكب آخر) كائناً يمتاز بطاقة هائلة حتى كأنه طاقة صرف ، لايعرف الوظائف الجسمية التى يقوم بها الإنسان العادى ، ولايحتاج إليها ، فكأنه من آلهة الأساطير . وهذا اللون من الإبداع المعاصر ، الذى يأتى معظمه من أمريكا ، ينسب هذه المعجزات كلها إلى التكنولوجيا ، وينسى ــ عدا الشاذ النادر منه ــ أن التكنولوجيا يمكن أيضا أن تدمر الجنس البشرى كله فلا يبقى حتى يصنع هذه الأعاجيب أو يشاهدها .

على تاريخ الأدب اليوم أن يجلو ذاكرة البشرية منذ فجر التاريخ إلى اللحظة الحاضرة ، ومدارها الكلمة المبدعة التى عبرت عنها الآية الأولى فى إنجيل يوحنا «فى البدء كانت الكلمة» وقول الله فى قرآنه المجيد : «إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون»،«ثم استوى إلى السماء وهى دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرها قالتا أتينا طائعين» .

الكلمة المبدعة هى أول الوجود كما يصوره الدين ، وأول الحضارة كما تصورها الأنثروبولوجيا أيضاً إنها الكلمة المبدعة التى نطق بها الساحر والكاهن قبل أن ينزل وحى السماء . وسواء على الإنسان اليوم أن يكون مؤمناً بدين من الأديان المعروفة ، أو مؤمناً بقوة غامضة قد يتردد فى أن يعطيها اسم الله ، أو ملحداً لايجد لله مكاناً فى حياته أو فكره أو شعوره ولكنه يعلم أن فى الكون طاقة لايتصور مداها،وأن القدر الذى امتلكه من هذه الطاقة يمكن أن ينسف الكوكب الذى نعيش عليه ــ فهو فى كل حال قد يفكر فى نوع آخر من الطاقة : طاقة الكلمات على بعث إرادة الإنسان . وهنا يكون عليه أن يسترجع تاريخ اللغة المبدعة فى بناء حضارة الإنسان ، ليكتشف هذا النوع الآخر من الطاقة ، ويستخدمه فيحسن استخدامه .

وهنا يلتقى الإبداع بتاريخ الإبداع ، كما يلتقى الإبداع الفردى بالإبداع الجماعى ، وإبداع المنشىء بإبداع المتلقى ، فى مبدأ إنسانى واحد ، ولايعود من الممكن أن نتحدث عن الإبداع والنقد وتاريخ الأدب كما لو كانت أشياء متنافرة أو متعارضة . فالكلمة المبدعة فى كل العصور مادة لفظية مشحونة بالطاقة ، تنتظر قارئا ليفجرها . وقبل أن يصبح الأدب مؤسسة اجتماعية عمادها الكتاب كانت طاقة الكلمة تتفجر بلا عناء حين تغنى فى حلبة الرقص الشعائرى ، فتصهر الجماعة فى كيان واحد ، وتذيب هذا الكيان فى القوة الكونية التى تسرى فى كل شىء . فتاريخ الأدب اليوم يبدأ من الأسطورة . تاريخ الأدب اليوم تاريخ إنسانى . كم تبدو تواريخ الآداب القومية مضحكة وكم يبدو الأدب المقارن ترقيعا ! لقد صنع تاريخ الأدب فى مرحلته السابقة كل مايحتاج إليه من أدوات البحث ، ولكنه كان

يبحث عن أشياء صغيرة . وصحيح أن العالم مكون من أشياء صغيرة ولكنها تظل بلا معنى إلى أن توحد بينها فكرة . والفكرة موجودة الآن ، ولكنها حروف متناثرة بين الأنثروبولوجيا والتاريخ والنقد الأدبي . فنحن هنا لا نأتي بجديد ، ولكننا نجمع الحروف ونصفها في أماكنها لتكون جملة مفيدة .

وإذا كنا نقول إن تاريخ الأدب هو الذاكرة الحضارية فلا يمكن أن تكون حقيقة هذه الذاكرة قد غابت عن ألمع العقول في عصرنا . إن تفسير الأساطير عند ستراوس ، ودورة التاريخ عند توينبي ، والتفسير الأسطوري للأدب عند نورثروب فراي ، كلها دلائل على أن الإنسان ، لأول مرة في تاريخه على سطح هذا الكوكب ، يقف متأملاً تاريخه كله ، متقبلاتاريخه كله ، مدركا في ساعة الخطر أنه لم يملك على مدى هذا التاريخ قوة أعظم ولا أمجد ولا أرشد من الكلمة المبدعة

على أن تاريخ الأدب هذا لايمكن أن يتخذ صورته المرجوة في جيل واحد . ونحن هنا نبحث في المنهج ولا نخطط لكتاب . تاريخ الأدب هذا يجب أن يستند إلى حركة نشيطة في الترجمة ، أنشط مما نعرفه الآن ، حتى في اللغات العالمية الكبرى . وأهم من ذلك أنه يحتاج إلى مؤرخين أدباء ذوى نزعة إنسانية وثقافة موسوعية ، إلى جانب تمرسهم بالمنهج التاريخي في فحص الوقائع . وهؤلاء ما عادوا قليلين في الوقت الحاضر ، وستفرز منهم طبيعة العصر أعداداً أكبر . وليس المهم أن نحصل على كتاب أو عشرين أو مائة في تاريخ الأدب العالمي ؛ فهناك بالفعل كتب من هذا النوع . وهناك دور نشر عالمية أصدرت أو مازالت تصدر مجلدات شاملة لتواريخ مختلف الآداب . ولكن تجميع عدة تواريخ لآداب قومية ـ مهما كثرت ـ لا يصنع تاريخاً للأدب بما هو نشاط إنساني . وعلى العكس : يمكن أن يُكتب تاريخ أدب قومي ما ، أو تاريخ أدب لغة ما ، بروح إنسانية معاصرة . ويستوى في ذلك أن يكون الأدب شرقيًا أو غربيًا ، قديماً أو حديثا . ولا يزال المجال واسعا ، في تاريخ الأدب هذا ، للأبحاث المفردة التي يحبها الأكاديميون . ولايزال للأدب المقارن مجاله ، كما أن للآداب المحلية أيضاً مجالها ، بل إن هذه الروافد كلها ستكتسب مزيداً من الثراء لأنها لن نعالج على أنها مكملة للآداب القومية بل على أنها تعبيرات متعددة ومتنوعة عن إنسانية واحدة . وسنظل نسميها تاريخ أدب ولا نسميها نقداً أدبيا ، لأنها تبحث عن أسطورة جماعية ولا تبحث عن أسطورة كاتب معين ، ولا تفجر الكلمة المبدعة بعملية القراءة ، ولكنها تتأمل حركة الإبداع البشرى في العالم .

وستكون أمام تاريخ الأدب هذا مشكلات كثيرة تنتظر أن يحلها : فإذا كان من الأقوال الشائعة الآن أن الأدب بدأ بالأسطورة أو بدأ بالأغنية فيجب أن نبحث عن العلاقة التاريخية بين الأسطورة والأغنية . ثم يجب أن نطرح قضية أخرى أعم وأهم : أن الأدب يبدأ من الأسطورة ومن الأغنية ، بمعنى أن كل عمل أدبي ـ مهما يكن عصره ـ ناشيء من بذرة أسطورية أو غنائية . وإن صح هذا القول فيجب أن نسأل : كيف تطورت الأسطورة وكيف تطورت الأغنية ، وكيف وجدت الأشكال أو الأنواع من البذرة الأولى ، من «جذم الشعر» Urdichtung كما عبر جونه ؟ وما العلاقة بين «الموضوع» و«النوع» مجتمعين أو منفردين وبين الأوضاع الاجتماعية ؟ هذه الأسئلة ، ومثلها كثير ، لايمكن أن تحل إلا في إطار تاريخ الأدب ، لا في إطار النقد الأدبي ؛ لأن مدارها على العلاقة بين الإنسان ، صانع الحضارة بالكلمة المبدعة ، وبين عالمه الذى لم يكن كله من صنعه ، ولم يكن كله من حاضره ، ولكنه يقبله حاضراً وماضياً ، ليعيد تشكيله حاضراً ومستقبلاً .

الهوامش

(١) New Literary ˙ ˙ (University of Virginia)

(٢) Hans Robert Jaus: **Literary History as a Challenge To Literary Theory**.

وهو ترجمة لفصلين من كتاب :

Literaturgeschichte als Provokation der literatury wissen-schaft ، وقد طبع في كونستانس سنة ١٩٦٧ .

(٣) انظر الفصل التاسع وعنوانه «الأدب والمجتمع»، هامش ١٣ و١٤ .

(٤) لا أرى سبباً مقبولاً لهذا ، ولو أن ياوس يستشهد برأى لرينيه ولك في مقالة قديمة له (١٩٣٦) خلاصته أن تأثير العمل الفنى لا يمكن تقديره بالوسائل التجريبية . وقد أفدت من أبحاث علم النفس التجريبي في هذا الموضوع في كتابي «دائرة الإبداع» (ص ص ١٥٧ ـ ١٦٧) .

(٥) عن العلاقة بين اللغة والقول في علم اللغة الحديث انظر :
شكرى محمد عياد : اللغة والإبداع ، ص ص ٤٠ ـ ٤٢ .

(٦) Leon J. Goldstein: **Literary History as History**, (New Literary History- Winter 1977).

(٧) Northrop. Frye: **Literary History**, (Literary History, Winter 1981).

(٨) Sainte - Beuve: D. Nissard: **Histoire de la literature Française** (Couseries de lundi: T. XV)

(٩) H. Taine: **Histoire de la literature Anglaise**, T.I, p. XLII (Paris, Hachette 1866)

(١٠) انظر : المدخل إلى الدراسات التاريخية ، تأليف لانجلوا وسنيوبوس ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، ضمن كتابه «النقد التاريخي» في مواضع متفرقة .

(١١) لانسون : منهج البحث في الأدب ، ملحق بكتاب «النقد المنهجي عند العرب» لمحمد مندور . (القاهرة ١٩٦٩) ص ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨ .

(١٢) المرجع نفسه ص ص ٤١١ ـ ٤١٢ .

جدلية الإبداع / والموقف النقدى

عز الدين إسماعيل

ـ ١ ـ

يبذل الكتاب الكبار جهودا من أجل فهم الواقع الذى يعيشون فيه ، ومن أجل استشراف المستقبل ، وأى جهد فيه إنما يناط به هذان البعدان فى وقت واحد : البعد الآنى والبعد الاستشراقى . وفى وسعنا ـ بل من واجبنا ـ أن نقف على كشوف هؤلاء الكتاب ، التى هى ثمرة لذلك الجهد . إن هذه الكشوف ـ حين تخرج إلى الوجود ـ تعيننا على فهم الحقيقة الفنية ، لا على المستوى التجريدى ، بل فى السياق التاريخى للأدب والفن بعامة ، وفى سياق تطور أشكال التفكير الفنى ، وفى سياق الأنساق الفنية المتتابعة . وفهم الحقيقة الفنية فى الأطر المختلفة لهذه السياقات هو ما يمكننا من الوقوف على أشكال الجدل بين الأعمال الفنية وهذه السياقات .

وهنا يطرح السؤال التقليدى نفسه : هل هناك عصور إبداع وعصور تخلف ؟ وقد طرح هذا السؤال على تاريخنا الفكرى والأدبى ، واستقر زمنا طويلا ذلك التصور الذى عزا بضعة قرون من هذا التاريخ إلى التخلف . ولا شك فى أن هذا التصور لم يكن نتيجة تحليل دقيق للعلاقة الجدلية بين الإبداع والواقع . فاتهام التاريخ فى ذاته ينطوى على غفلة عن حقيقة أن الواقع لا يتكلم إلا من خلال المبدع ، وأن المبدع هو الذى يصنع التاريخ ويحدد معالمه . وعندما تلوح لنا حقبة من التاريخ ـ من الناحية الإبداعية ـ بيضاء أو كالبيضاء ، فإن الأمر يقتضى عندئذ النظر فى علاقة المبدع بواقعه فى خلال هذه الحقبة . وسيتضح لنا عندئذ أن هذه العلاقة لم تكن علاقة تفاعل خلاق ، بل كانت علاقة « لا مبالاة » بما يجرى فى هذا الواقع ، ومن ثم لم تبرز محاولات إبداعية جادة لتفهم جوهر ذلك الواقع ، فضلا عن التسلح برؤية منفتحة ، تعين المبدع على التغلغل فى واقعه ، وتحدى معطيات زمنه .

إن فاعلية الواقع إذن لا تتحقق إلا عندما تصطدم بها فاعلية المبدع . عند ذاك تتكشف للمبدع حقائق هذا الواقع الجوهرية ، التى تجاوز الجزئى والفردى واليومى ، والتى تحفز طاقته الإبداعية على النشاط واستكشاف الشكل أو الأشكال الفنية الملائمة .

الواقع إذن كالمبدع ؛ كلاهما ينطوى على إمكانات ، وكلاهما ولود ؛ ولكن الولادة ـ التى هى إبداع ـ لا تتحقق إلا نتيجة الصدام والتلاحم بينهما . وأيما حقبة من الزمن ، حتى تلك التى يقال عنها إن المجتمع فيها يعانى من الركود أو الجمود ، أو تسوده عناصر الإحباط ، إنما تنطوى على قابلية لأن تتحرك وتحرك . والمهم هو أن يكون المبدع على وعى بجوهر عمله ، الذى يقوم على الجدل مع واقعه ؛ على الاتصال به والانفصال عنه فى وقت واحد .

إن قسوة الواقع إذ تكون أحيانا مدعاة لرفضه من قبل الفنان ـ فضلا عن غيره من الناس ـ لا تكون بالضرورة مدعاة لانعزال الفنان المبدع أو انطوائه على نفسه ؛ فقد صار من الأمور البالغة الوضوح ـ كما يقرر روتبارت ـ « أن النشاط الإبداعى غالبا ما يستمد مادته من خلال أشد الظروف البيئية قسوة ، أو على الرغم من هذه القسوة . وهناك عدد كبير من الكتاب المبدعين على وجه الخصوص ، الذين تفتحوا فى أشد الظروف إثارة للكآبة ، أمثال سرفانتيس ، وشارل بودلير ، وإزرا باوند ، كما لو كانوا ينتقمون من خلال آفاق العقل غير المحدودة ، التى تستجمع من أجل الهروب من كآبة الواقع »[1] . إن هؤلاء الكتاب بقدر انهماكهم فى واقعهم (وإلا لما أدركوا ما فيه من تعاسات) يكون انفصالهم عنه ، ورغبتهم فى تغييره . والانهماك فى الواقع يحقق البعد الآنى ، والرغبة فى التغيير هى فى أساسها توجه إلى المستقبل . وهكذا

كانت « الأعمال الفنية التي تحمل سمة العبقرية سابقة على زمانها ، ولكنها لا تنفصل عنه ، بل تتغلغل في أسراره »[٢] .

ـ ٢ ـ

وإذا كان البعدان الآني والاستشراق (المستقبل) يشخصان في التجربة الإبداعية موقف المبدع من حاضره وطموحه إلى تحقيق وجه أكثر إشراقا لمستقبله ، فإن هناك بعدا ثالثا يكمل الدائرة الزمنية للإبداع ويغلقها ، هو بعد الماضي . والواقع أن كل لحظة حاضرة ما تلبث أن تصبح ماضيا ، حتى إنه ليعد من المحال الكلام على المستوى الوجودي عن حاضر متصل (بغض النظر عن الصيغ النحوية التي تستخدم في بعض اللغات للدلالة على اتصال الفعل الحاضر) . والفنان المبدع يدرك هذه الحقيقة من خلال موقفه من نفسه ومن إبداعه ، على نحو ما سيتضح بعد قليل . ومن هنا يصبح الماضي مستمرا ومتصلا باللحظة الحاضرة ، يصب فيها كما يصب النهر في البحر ، حتى وإن اعترضت مجراه كوابح للحركة أو معوقات للجريان . وما الماضي ؟ إنه ـ في التصور العام ـ سلسلة من الأحداث ، سواء أكانت هذه الأحداث متعلقة بحياة الفرد أم كانت متعلقة بحياة مجتمع بعينه ، أم بالعالم أجمع . على أن فكرة التسلسل هذه ـ على الأقل من منظور الفنان المبدع ـ لا تمثل في الواقع إلا تصورا نظريا للماضي ؛ أما على مستوى التجربة فالأمر يختلف ، حيث تنصهر كل الوقائع السابقة وتصفى أو تقطر لكي تصبح ـ من منظور التجربة الراهنة ـ خلاصة للماضي ، الذي يصب في الحاضر . وهكذا تفقد وقائع الماضي في وقت واحد تسلسلها وتعددها ، وتندغم في كلٍ موحد . ومرة أخرى يجد الفنان المبدع نفسه منخرطا بالضرورة في هذا الكل الموحد ، ولكنه ـ بحكم إبداعيته ـ يمارس تجربته الآنية المتفردة ، التي تصوغ في الوقت نفسه ذلك الكل (الماضي) صياغة جديدة ، ما تلبث أن تصبح هي نفسها جزءا من هذا الكل .

يقول ميخائيل متياس : « إن الماضي جماع أحداث ، لكن التجربة الآنية واقعة متعينة ومفردة . والوقائع الماضية الكثيرة تصبح واقعة واحدة ، تزداد بإضافة واحدة إليها هي الواقعة الجديدة ، التي هي تركيب طارىء emergent synthesis للوقائع السابقة »[٣] .

إن هذه الحقيقة تكشف لنا بوضوح عما تنطوي عليه عملية الإبداع من جدل بين الحاضر والماضي ؛ بين التجربة الآنية والتراث . ولأن كل تجربة آنية ما تلبث أن تصبح تراثا فإن هذه الحقيقة الأخرى تلفتنا إلى جدل جديد ولكنه متصل بالجدل الأول ومترتب عليه ، هو جدل المبدع مع نفسه ومع إبداعه ؛ فكل عمل إبداعي له ما يلبث أن يصبح تجربة ماضية ؛ أي أنه يدخل في دائرة التراث الكل ؛ وهو لذلك لا يمكن أن يكرر التجربة نفسها ، التي فرغ منها ، إلا إذا كانت طاقته الإبداعية قد نضبت أو تجمدت ، ولكنه ـ في حالة نشاطه الإبداعي المتصل ـ يجد نفسه مطالبا بأن يتعامل مع إبداعه السابق كما يتعامل مع التراث الذي يستوعبه في ضميره كلًا موحدا سواء بسواء . وقد عبر برسكمان عن هذه الحقيقة حين قرر « أن العالم والفنان نفسه هو نتاج لتراث ما بقدر ما هو صانع لنتاج يجاوز ذلك التراث . . . أي أنه آخر الأمر يجاوز نفسه »[٤] .

فالتراث إذن عنصر فاعل في تكوين المبدع ؛ لكن الجدل بين المبدع والتراث يتولد عنه نتاج جديد ما يلبث أن يصبح تراثا ؛ وهكذا في حركة متصلة . فهذا النتاج الجديد ليس هو ذلك التراث المترسب في أعماق المبدع ، والمشكل لوعيه وقدرته على إدراك الأشياء ، ولكنه شيء يتصل به ويختلف عنه ويتقدم عليه . وتتضح جدلية هذه العلاقة عندما نتمثلها في البنية الزمنية : فالتراث يقابل في هذه البنية الماضي ، على نحو ما أوضحنا ؛ وهذا الماضي غير منقطع ، بل هو ممتد ومحدد للحاضر ، الذي يمثله في تلك العلاقة العالم والفنان . أما ما يبدعه العالم والفنان من نتاج فإنه يتجه إلى المستقبل وينتمي إليه ؛ ومن ثم فهو مجاوز للتراث بوصفه ماضيا ، ومجاوز له في شخص المبدع بوصفه حاضرا . وفي ضوء هذا التحليل يمكننا أن نفهم على أساس واضح ومحدد ما يقال أحيانا من أن المبدع « يتفوق » على نفسه في كل مرة يبدع فيها عملا جديدا ؛ ذلك بأنه لا ينسخ نفسه ، أي لا يقدم إلينا صورة مطابقة لما هو عليه في اللحظة الآنية التي يعيشها محملا بتراثه ، بل يقدم صورة جديدة يكون هو أول من يشعر بجدتها .

ـ ٣ ـ

تحدثنا عن الجدل بين المبدع وواقعه ، وبينه وبين تراثه ، وأخيرا بينه وبين نفسه ، وكأن مفهوم المبدع ـ فضلا عن مفهوم الإبداع ـ شديد الوضوح لدينا . لكن الحقيقة أننا لم نتفق بعد ـ إذا كان من الممكن أن نتفق ـ على أي من المفهومين . فماذا نعني بالمبدع ؟ وماذا نعني بالإبداع ؟

أما فيما يتعلق بالمبدع فقد حدد روتبارت بشكل تقريبي مجمل الخصائص والصفات التي تصنع إطار شخصية المبدع ، وتميزه عن الشخص العادي . وهو ينطلق في هذا من التفرقة بين المبدع وغير المبدع ؛ وهي تفرقة قد لا يقبلها بعض المهتمين بقضايا الإبداع ، ويرون أن كل إنسان مبدع بقدر ما في مجال ما ، وأن الفرق بين مبدع وآخر ليس فرقا كيفيا بل كميا . ولكن هذا الاستدراك لن يصح إلا على أساس من مفهوم للإبداع موسع للغاية ، إلى الحد الذي يفقد فيه انضباطه وتحدده .

والواقع أننا حين نستعرض الخصائص المميزة لشخص المبدع كما عرضها روتبارت يتضح لنا أنها تصلح أساسا لتصنيف الناس إلى مبدعين وغير مبدعين .

فأول ما يشترطه روتبارت في شخص المبدع ويراه سمة لازمة له « أن ينطوي على مركب متناسق من الملكات العقلية والعاطفية التي تسمح له بأن يكون مستكشفا ، وهادما ، وبانيا ، في وقت واحد »[٥] . وهو في هذا يشير إلى بنيته المعنوية الخاصة ، التي تؤهله للقيام بوظيفته ؛ وهي وظيفة تتحقق على مستويات ثلاثة متكاملة : مستوى الاستكشاف ، ومستوى الهدم ، ومستوى البناء . ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أن هذه المستويات تمثل في الوقت نفسه ثلاث مراحل

متتابعة ، تكتمل بها تلك الوظيفة ، يأتى فى مقدمتها الاستكشاف ، ثم يتبعه الهدم ، وأخيرا يأتى البناء . وإذا جاز لنا أن نصوغ هذه الخاصية صياغة أخرى لقلنا إن المبدع يتمتع بعقلية جدلية من الطراز الأول .

ثم يسوق روثبارت جملة من خصائص المبدع ، يقف عليها من خلال الصورة التى رسمتها بعض الدراسات النفسية لهذا المبدع ، فيقول عنه : « إنه مفكر مستقل ومنفتح ، يختار بكل جسارة أن يبتعد عن المألوف . وهو مستكشف جرىء ، يضيق بضغوط التقليدية الصارمة ، وبالأنساق العقلية والاجتماعية العقيمة . وهو غير راض دائما ، ومدفوع من داخله إلى الغوص إلى ما هو مجهول . وهو شديد الوعى بنفسه وبيئته . وتتابع مدركاته الحسية فى العوالم الداخلية والخارجية وتنوعها هو ما يرفده بالمادة الأولية للإبداع . وهو يبدى سذاجة وبراءة فى تفسيره الأشياء والأحداث ، ويرى العالم بتلقائية الطفل ودهشته . وهو يرى آفاق الضرورة ، ويصوغ المشكلات ، حتى لا يحصر تفكيره أو نشاطه . وهو كأفضل المستكشفين فى العالم ، يستفزه تحدى الإخفاق أكثر من أن يهزمه . وهو يختار أن يعمل وهو معلق فى الفراغ ، فى سجن من الإمكانات غير منظم ، حيث تكون كل حركة مغامرة . ومنظور الزمن لديه موجه إلى المستقبل »[6] .

ثم يمضى روثبارت فى تعميق هذه الخصائص بما يشبه الشرح لها ، على نحو يتأكد معه استخلاصنا للطبيعة الجدلية التى تميز بنية المبدع المعنوية (العقلية والشعورية) ، فيقول : « إن المستكشف محطم ؛ فالكشف يتضمن التغيير وإعادة التنظيم ، والتعديل فيما استكشف . ومن ثم فالأبنية القديمة لابد من تحطيمها حتى يمكن إقامة أبنية جديدة . . . إن الناس يشعرون بالطمأنينة على نحو مريح عندما تحمل وظائفهم وأساليب حياتهم وطرز تفكيرهم طابع المقبول فى إطار التراث . ولابد للمحطم أن تكون لديه الشجاعة اللازمة للهدم ، ولابد أن يكون إيمانه بأفكاره ومعتقداته إلى الحد الذى يستطيع فيه أن يحرك الآخرين فى غيبوبتهم ، وأن يقنعهم بأنه على صواب . ولابد أن يكون لديه قدر كاف من الاعتزاز بنفسه إلى حد أنه يستطيع أن يقف بمفرده إذا اقتضى الأمر . ولابد أن يكون راغبا فى أن ينزع من العرف واجهة المنفعة ، وأن يكون قادرا على ذلك ؛ كما أنه لابد أن يكون قادرا ـ من خلال عقله الخاص ـ على أن يحطم الجدران الصلدة للتصنيف لكى يحافظ على ديناميات العملية الإبداعية »[7] .

هذه الخصائص المميزة لشخص المبدع كما يعرضها روثبارت وكما يشرحها لا تترك مجالا للقول بأنها تتحقق مجتمعة لكل الناس وإن كان ذلك بنسب متفاوتة ؛ فالاختلاف بين المبدع الذى يحوز هذه الخصائص مجتمعة وغير المبدع ليس اختلافا كميا بل هو اختلاف كيفى فى المحل الأول .

والسؤال الآن : هل يختار شخص ما ، اكتملت فيه هذه المكونات وهذه الخصائص ، أن يكون مبدعا ؟ وبعبارة أخرى هل يصبح هذا الشخص مريدا لأن يكون مبدعا ؛ بمعنى أنه ينشط للإبداع لأنه يريد ذلك ؟ بدهى أن تلك المكونات والخصائص هى مجرد مؤهلات للشخص لأن يكون مبدعا ؛ أما اتجاهه فى لحظة ما إلى ممارسة الإبداع فأمر يكتنفه الغموض . وفى هذا الصدد نجد عالم النفس فرانك بارون Frank Baron يقول : « إن الشخص المبدع يحق إنما يبدع ، لا لأنه يريد ذلك ، بل لأنه يجب أن يبدع [التأكيد من عندى] ؛ فهناك شىء فى داخله يدفعه إلى العمل . ولكن هذا الوجوب لا يكون قوة دفع صحية إلا إذا كانت بنية حياته فى مجملها متوازنة على نحو سليم »[8] . وسوف يرتبط بهذا الوجوب الذى ينبع من الداخل ، أو الذى يفرضه ذلك الداخل ، هدف من أهداف العملية الإبداعية ، على نحو ما سنرى بعد قليل ، يتعلق بشخص المبدع نفسه ، إن لم يكن الهدف الأساسى والنهائى لها .

هذا فيما يتعلق بشخص المبدع ؛ فماذا عن مفهوم الإبداع ؟ إن مصطلح الإبداع ، مثل كثير من المصطلحات التى تستخدم أو تتحرك على مستويات مختلفة ، وفى مجالات معرفية متباعدة ، قد اكتسب من خلال استخدامه فى هذه المجالات وتلك المستويات دلالات مختلفة ، جعلت مفهومه العام مراوغا ومفتقرا إلى التحديد الدقيق . وأمام الأبعاد المختلفة والمترامية لدلالات هذا المفهوم فى الاستخدام العام ، نظرا لاختلاف المجالات التى يتم فيها هذا الاستخدام وتباعدها ، يصبح ضربا من المخاطرة أن ندعى ضبط هذا المصطلح فى جزء من قسم من أقسام هذه الدراسة المحدودة . ذلك بأن أى نشاط يتولد عنه إنجازما ، بغض النظر عن طبيعة ذلك الإنجاز ، يتيح الفرصة لوصف هذا الإنجاز أحيانا بأنه عمل إبداعى creative . ومن هنا كان من الممكن أن يوصف تنسيق الحدائق أحيانا ، أو حتى مباراة فى كرة القدم ، أو ما شابه ذلك من ألوان النشاط ، بأنه إبداع ، بالقدر نفسه الذى تكون به كتابة سيمفونية (أو يكون مجرد عزفها) إبداعا . وأيضا فإن الإبداع يجد طريقه إلى ميدان العلم ، كما أنه كثير الورود فى حديثنا عن الأعمال الأدبية والفنية بصفة عامة .

ولا شك فى أن الصيغة اللغوية قد شاركت فى إحداث هذه المراوغة ، فكلمة « إبداع » قد تنصرف إلى فعل الإبداع ، وإلى الكيفيات التى يتم بها هذا الفعل ، فضلا عن الظروف المحيطة والعوامل المساعدة أو الحافزة على القيام بعملية الإبداع . وفى الوقت نفسه تستخدم كلمة إبداع لتدل على الناتج الذى تحققه تلك العملية ، فالقصيدة والقطعة الموسيقية والمسرحية . . إلخ ، كلها أعمال إبداعية . « وهناك قدر كبير من الخلط بين التجربة الإبداعية والمنتج النهائى الذى يصدر عنها »[9] .

أضف إلى ذلك أن كلمة الإبداع تشى فى استخدامها أحيانا بتصورات معيارية ؛ فالإبداع قيمة تحتل مكانا عاليا فى سلم القيم . وحين نقول عن عمل ما إنه إبداع فإننا نريد بذلك أن نثنى عليه .

ويشير هاوسمان[10] إلى الإبداعية Creativity على أنها كشف وإبداع على السواء (أى أنها إنجاز يكشف عن الحقائق ، أو إنجاز يبدو أن فاعله قد ركبه فى ملامحه الدالة) . [والفرق هنا بين حسبان الكشف عن الحقائق إبداعا ، وحسبان الإبداع كشفا فى ذاته] .

ومن ثم كان التفكير في نتاج العمليات الإبداعية على أنه نتاج لضرورات ولدتها ظروف سابقة ، أو ظروف لها وظيفتها الغائية ، في حين أن هذا النتاج - على النقيض - قد أشير إليه على أنه طارىء ومفاجىء ، وأنه ثمرة التلقائية ، وأنه غير مسبوق . هذا النتاج قد فهم مرة على أنه مؤشر إلى عملية الصنع (أى إعطاء المادة شكلا) ، ومرة أخرى على أنه مؤشر إلى حالة الإلهام ، التى يكون فيها المبدع قد استغرقه جنون خلاق .

والخلاصة التى نود أن ننتهى إليها أن الإبداع يفهم على مستويات ثلاثة : فى المستوى الأول يشير الإبداع إلى طاقة خاصة لدى بعض الأفراد على صنع أشياء غير مسبوقة . وفى المستوى الثانى يتمثل الإبداع أساسا فى الكيفيات التى تتم بها عملية الصنع . وفى المستوى الثالث والأخير يتمثل الإبداع فى الكيفيات التى تحقق بها للمنتَج الأخير شكله الخاص .

أما فيما يتعلق بالطاقة الإبداعية فلا جدوى من الكلام عنها الآن . ذلك بأن أنماط القياس المتاحة لنا فى الوقت الحالى - كما يقرر روتبارت - لا تمكننا من أن نقيس القوة الإبداعية قياسا دقيقا[11] ؛ فهى إذن ما تزال فى منطقة ضبابية شبيهة - إلى حد ما - بتلك التى تتعلق بالإلهام . فالطاقة الإبداعية - إذن - كالإلهام ، مفهومان لا يسعفان كثيرا فى فهم الإبداع ؛ لأن أيا منهما لا يمثل أداة تحليلية صالحة للاستخدام .

ويتحدث مورازى عن النشاط الذى يبذله المؤلف ، والذى ربما لا يكون من الممكن قياسه إلا بصورة كمية ، وكيف أن هذا النشاط سيكون الموضوع الرئيسى للنشاط العلمى لعلماء الفسيولوجيا وفسيولوجيا العقل النفسية فى السنوات القادمة ، ثم يقول : « وسواء أكانت المسألة هى مسألة نشاط كمى أم لم تكن فالمؤكد أنها تتعلق بنشاط أصيل . وما أريد أن ألح عليه هو - على وجه التحديد - الطريقة التى يركز فيها هذا النشاط على الأفكار والعلامات والصور من أجل أن يوجهها نحو إبداع أفكار وعلامات وصور جديدة . إننى لا ألح على طبيعة هذا النشاط - ولست أعلم أن طبيعته معروفة - بل على الطريقة التى يعالج بها المشكلات التى يثيرها »[12] . ذلك بأن طبيعة هذا النشاط فى ذاته ما تزال منطقة مطروحة للدراسة والبحث . وسواء تحدثنا هنا عن « الطاقة الإبداعية » أو عن « النشاط الإبداعى » من حيث طبيعته فالأمر سواء فى أننا نسمى بذلك أشياء غير معروفة وغير محددة ، أو غير قابلة - بأدواتنا المتاحة - للقياس أو التفسير .

وتبقى بعد ذلك المشكلة فى الإبداع محصورة - من وجهة نظرنا - فى الكيفيات المتعلقة بعملية الإبداع (وهى ما يطلق عليه أحيانا « ديناميات الإبداع »)، وبالكيفيات الأخرى المتعلقة بمجمل الشكل المميز للعمل الإبداعى ، أى بجماليات العمل الفنى . ويمكننا أن نصوغ هذه المشكلة فى السؤال التالى : **هل هناك ارتباط بين الكيفيات الثانية والكيفيات الأولى ؟** بمعنى : **هل تتعلق جماليات العمل الفنى بديناميات الإبداع ، بحيث يكون إدراكنا لهذه الجماليات أدق وأوثق حين نربطها بمصدرها فى النشاط الإبداعى لدى المبدع ؟ أم أن هذه الجماليات تقوم بذاتها ، وفقا لمنطق خاص بها ، بمعزل عن مصدر النشاط ونوعه ، الذى أنتجها ، وعن كيفيات حركته ، وأن إدراكنا لهذه الجماليات فى عمل ما هو ما يسمح لنا بأن نصنفه فى باب الإبداع ؟**

هذه مسألة خلافية من الطراز الأول ، خصوصا من المنظور النقدى ؛ فهناك من لا يأبهون كثيرا - أو قليلا - بكيفيات النشاط الإبداعى التى أنتجت عملا بعينه ، ومن ثم لا يأبهون بشخص المبدع نفسه ، ويرون أن وجوده ينتهى بمجرد أن يرى العمل النور ؛ وهناك من يرون ضرورة الربط بين العمل المبدع والنشاط الإبداعى الذى أنتجه ، وأن قيام ذلك العمل كيانا مكتملا آخر الأمر لا ينفى صلته بذلك النشاط . وسوف نلم ببعض تفصيلات هذا الخلاف عندما نصل إلى موقف النقد من الإبداع الفنى . أما الآن فإننا نختتم هذه الفقرة من الدراسة عن المبدع والإبداع بأن نقول : بما أننا انتهينا من استعراض مقومات شخص المبدع إلى أنه ينطوى على عقلية جدلية من الطراز الأول ، فإن العمل الصادر عنه (العمل الإبداعى) ينطوى كذلك على جدل داخلى خاص به ، وعلى جدل مع الآخر . أما جدله مع نفسه فيتمثل فى كونه تركيبا معقدا من عناصر غير متآلفة ، تصل أحيانا إلى حد التناقض . وأما جدله مع الآخر فيتمثل فى علاقته المتصلة المنفصلة بالتاريخ وبالواقع ، وفى حواره مع مبدعات الآخرين ؛ فالحوار البشرى ، أو المواجهة - كما يقول هارتسهون - « هى الموطن الذى يولد فيه الفعل الإبداعى »[13] .

— ٤ —

يرتبط بمفهوم الإبداع مفهوم آخر كثير الدوران فى الاستخدام العام ، هو مفهوم الأصالة . وفى هذا الاستخدام لا تكون الأصالة مجرد صفة تعين الإبداع ، بل إنها قد تحل محله ، فيقال عن عمل ما إنه يتميز بالأصالة ويكون المقصود بذلك أنه عمل إبداعى (دعنا من الفهم المغلوط الذى يربط الأصالة بالتراث) . وحين يوصف شىء ما بأنه أصيل فإن هذا يعنى أنه أصل لنفسه ، وليس احتذاء لشىء آخر . ومن هنا تصبح الأصالة فى الواقع صفة ملازمة للإبداع ؛ والإبداع الفاقد لهذه الصفة ليس إبداعا بالمعنى الصحيح . وقد قلنا إنه من شأن العمل الإبداعى بحق أن يكون غير مسبوق ، وكأننا بذلك نقرر أصالته .

وهنا تبرز المشكلة : **هل تعنى أصالة العمل الإبداعى ، من حيث إنه أصل لنفسه وغير مسبوق ، أنه فاقد الصلة نهائيا بغيره من الأعمال الإبداعية ، وأنه - من ثم - فاقد الشبه بينه وبين أى عمل من هذه الأعمال ؟ وإذا صح ذلك فما الذى يدعونا إلى أن نرى فى ذلك مزية خاصة ؟ بل إننا لنتساءل : هل فقدان الشبه بين عمل وغيره من الأعمال يعد دائما مزية لهذا العمل ؟**

من جهة أولى لا نستطيع القول بأن أى إبداع إنما يتم فى المطلق ، أى منفصلا نهائيا عن غيره من المبدعات السابقة والحالية ؛ فنحن أميل دائما إلى تأكيد أن أى عمل إبداعى هو ثمرة جدل مع أعمال

أخرى[١٤] ، وعندما يقوم هذا العمل على الحوار والمواجهة ، وعلى الكشف والهدم والبناء ، فانه يؤكد ـ فى ذلك كله ـ علاقته اللازمة بالآخر . وهو بحكم هذه العلاقة لن يكون قط نسخة من الآخر ، وإن كان يتضمن ـ على نحو ما ـ هذا الآخر .

ومن جهة ثانية ، وبناء على ما تقدم ، ينتفى الشبه بين العمل الإبداعى الأصيل وغيره من الأعمال ، بحكم ماتنطوى عليه عملية الإبداع من جدل مع الآخر . وبهذا المعنى ـ وبه وحده ـ تصبح المغايرة مزية خاصة . ولكن هذا الذى نعده مزية خاصة قد لا يكون مزية على الإطلاق ، بل قد يكون نقيصة ، إذا ما انطلقت عملية الإبداع من مفهوم المخالفة بصورة قصدية ، بمعنى أن يكون هم المبدع هو أن يتجنب ـ بوعى منه وعن قصد ـ الوقوع فى دائرة التشابه بين ماينجز من عمل وغيره من الأعمال . إن فقدان الشبه فى هذه الحالة بين عمله والأعمال الأخرى لا يحقق لهذا العمل صفة الأصالة ، بل يوقعه فى دائرة الصنعة . وفى هذا الصدد يقول كولنجوود : « إذا كان إنتاج شىء قد نضد عن قصد لكى يكون شبيها بأعمال فنية قائمة مجرد صنعة ، فإن الأمر يستوى ، وللسبب نفسه ، فى حالة إنتاج شىء نضد لكى يكون غير شبيه بها »[١٥] وهذا معناه أن احتذاء النموذج عن عمد لا يختلف عن تجنب احتذائه عن عمد أيضا ؛ فالصنعة هى التى تحكم النهجين. ومن ثم فإن فقدان الشبه الذى تحققه الصنعة لا يحقق الأصالة ، التى تمثل خاصية جوهرية فى الإبداع . ومن ثم أيضا يصدق قول نوفيكوف « إن الحقيقة الفنية تنقلب كذبا فنيا إذا هى اختُزلت إلى مجموعة من الأدوات الفنية artistic devices »[١٦] .

وتستدعى كلمة الأصالة إلى الذهن كلمة أخرى تكاد تكون ملازمة لها فى الاستخدام ، حين نصف عملا ما بالأصالة والجدة . وفى الوقت نفسه تربط الجدة بالإبداع ؛ فالأعمال الإبداعية بحق أعمال تتسم بالجدة . فهل تقوم الجدة مقام الأصالة ؟ فى ظنى أن هناك قدرا من التهاون فى فهم العلاقة بين الجدة والأصالة ؛ فنحن كثيرا ما نخلط بينهما ، أو نعدهما مترادفين . والأمر على خلاف ذلك ؛ فالأصالة مفهوم لصيق بجدلية الإبداع ، على نحو ما بينا ؛ وهى إما أن تكون أو لا تكون ؛ أى إما أن يكون العمل الإبداعى أصيلا أو لا يكون ؛ فهى ليست درجات متفاوتة ، بحيث تكتمل فى عمل ما وتتناقص فى أعمال أخرى . أما الجدة فمتفاوتة . وهذا ما يجعل العلاقة بين الجدة والأصالة غير مطردة . فى وسعنا أن نعاين مستويات مختلفة من الجدة ، وتبقى الأصالة مستوى واحدا . فى المستوى الأدنى من الجدة ـ كما يقرر هاوسمان[١٧] ـ يمكن أن تكون الأشياء جديدة دون أن تكون أصيلة ، أو على الأقل ـ دون أن تكون أصيلة على نحو دال . وهو يدلل على هذا بأن كل شىء له كيان قائم بذاته ، ماديا كان أو معنويا ، يتمتع بهذا القدر الضئيل من الجدة ، بحكم أنه قائم بذاته وليس شيئا آخر ، أى بحكم تفرده ، حتى وإن كان وضعه الخاص فى الزمان والمكان هو الحالة الوحيدة التى تميزه عن الأشياء الأخرى جميعا . وينتهى هاوسمان من هذا إلى أن هذا الحد الأدنى من الجدة هزيل بالقياس إلى الجدة الملائمة للأصالة حين ترتبط بالعبقرية . ومن ثم يمكننا أن نستخلص أن كل إبداع أصيل ينطوى بالضرورة على درجة عالية ، أو على أعلى درجة من الجدة ، فى حين أن الجدة لا تنطوى بالضرورة على إبداع أصيل .

معنى هذا كله أن الجدة لا تصلح معيارا موثوقا به فى الحكم على أصالة العمل الفنى ، وإن كانت شيئا مرغوبا فيه . فالجدة فى ذاتها ليست دائما مزية للعمل الفنى ، خصوصا عندما يعمد المنشىء إلى تحرى الجدة فيما ينشىء . والذين يسعون إلى الجدة من إجل الجدة هم فى الواقع عاجزون عن الإبداع الأصيل ، الذى يحقق جدته بشكل تلقائى .

ـ ٥ ـ

قلنا إن المبدع لا ينشط إلى الإبداع لأنه « يريد » ذلك ، وإنه إنما يجد نفسه مدفوعا من داخله إلى مزاولة هذا النشاط . ولذلك لا يستطيع أحد ، حتى المبدع نفسه ، أن يحدد لعملية الإبداع زمانا أو مكانا ، على الرغم من كل التحديدات التى قدمها ذات يوم بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة[١٨] . ومعنى هذا أن عملية الإبداع تحمل فى ذاتها مبرر وجودها ، فلا يحق لنا أن نتساءل : لماذا يقوم المبدع بذلك النشاط ؟ ومع ذلك يبقى من حقنا أن نسأل : ما الغاية التى تتحقق من هذا النشاط ؟ وما الوظيفة التى يؤديها العمل الإبداعى ؟ ذلك بأن الإبداع فعل له ناتج ، وليس هناك فعل « مجانى » ، أى فعل من أجل الفعل ، أو إبداع من أجل الإبداع . حتى إذا تراءى لأحد المبدعين أن يدعى أنه إنما يبدع من أجل الإبداع ذاته فإن هذا لا يمكن أن يصرفنا عن حقيقة أن هذا الفعل قد صار له ناتج ، وأن هذا الناتج وقد أضيف إلى الحياة لابد أن يكون له مغزى فى هذه الحياة ، ولابد أن يكون له دور أو وظيفة .

وقد تفسر هذه الوظيفة تفسيرا يرتد بنا إلى نظرة مثالية ترى أن الكون فى مجمله خاضع بطبيعته لعملية إبداع متصل ، وأن المبدعين ليسوا سوى الأداة التى يتحقق هذا الإبداع عن طريقها . يقول جورج هويل : « إن ما يصنعه (الفنان) لا يكون بصفة كلية أو حتى بصفة مبدئية شيئا خاصا به ، كما أنه لا يشكل هذا الشىء معتمدا على طاقته ومعرفته الخاصة ، والأولى أن يقال إنه يسمح لهذا الشىء أن يحدث من خلاله ؛ فهو يهيىء نفسه لحالة من الشفافية هى حالة الموصل الشبيه بالوسيط ، وهو يسهم فى لحظة عابرة من لحظات العملية الكونية الخالدة للمخاض والتجسيد الذاتى للحقيقة . وهو يحقق ذاته من خلال هذا النشاط ، ولكن هذا التحقق هو نتاج هامشى لعملية الصنع ؛ والصنع نفسه ليس نتاجا للذات المتحققة »[١٩] .

ومن الواضح أن هذا التفسير وإن ارتبط بغائية كونية شاملة فإنه لا يترك للمبدع نفسه إلا دورا سلبيا أو هامشيا ، من حيث إنه يصبح مجرد أداة تحقق من خلالها « روح » الكون تجلياتها الإبداعية المتصلة . وهو تفسير يسلب ذات المبدع فعاليتها ، ويجعل الإنسان مجرد ريشة فى مهب الريح وليس نافخا فى جذوة النار .

وقد يقال إن المبدع إنما يبدع من أجل أن ينقل إلى جمهور المتلقين مشاعر أو أفكارا بعينها ، وكأن العمل الإبداعي هو الوسيط الموصل عنه لهذه المشاعر أو هذه الأفكار وكثير من الناس على استعداد لتقبل هذا التفسير . والواقع أن هذا القول يحتاج إلى مراجعة ؛ لأنه ينطوي على الإقرار بقصدية المبدع . ونحن حين نقصد إلى شيء فلابد أن نكون عارفين على نحو محدد ما نقصد إليه . **فهل ينطوي العمل الإبداعي حقا على قصدية من هذا النوع ؟**

وقد ناقش متياس هذه المسألة ، فذهب الى أن الفنان عندما يبدع عملا فنيا فإنه لا يهدف إلى إثارة مشاعر بعينها في المتلقين ؛ فكل ما يعنيه هو أن يستكشف مشاعره الخاصة ، وأن يوضحها لنفسه ، وذلك من خلال إنتاج لعمل له شكل خاص . ذلك بأن إثارة المرء لمشاعر المتلقين تتضمن أن الفنان يعرف مسبقا نوع المشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها . ولكن إذا كان المرء يعرف المشاعر التي يرغب في نقلها أو التعبير عنها ، وكانت واضحة لديه ، فإنه لا يتحتم عندئذ أن يخلق أعمالا فنية أو أن يكون فنانا . والواقع - كما يذهب كروتشه - (والكلام مازال لمتياس) أن الشخص الذي ينتج « عملا جماليا « لكي يثير في المحل الأول المشاعر لدى المتلقين عنه قد يعد « صانعا حرفيا ماهرا ، أو فنيا مدربا » ، ولكنه لا يعد فنانا بحق . ومن ثم فإنه « مالم يعبر المرء عن عاطفته فإنه لن يعرف أى عاطفة هي ؛ وعندئذ يكون فعل التعبير عنها ارتيادا لعواطفه الخاصة ؛ فهو يحاول بهذا أن يتعرف تلك العواطف »[20] . ويمكن أن نخلص من ذلك النقاش إلى حقيقة عامة ، مؤداها أن غاية المبدع من إبداعه هي أن يتعرف نفسه ، أو انقل : أن يجعل من أناه موضوعا قابلا للفهم عنده .

وعندما نقول إن « أنا » المبدع قد صارت من خلال عمله الإبداعي « موضوعا » قابلا للفهم لديه فليس هناك ما يمنع عندئذ من أن يصبح هذا الموضوع قابلا للفهم كذلك لدى المتلقين لذلك العمل . وعلى هذا الأساس يتم التواصل بين المبدع والمتلقين ، دون وقوع المبدع في دائرة القصدية التي هي منافية لطبيعة الإبداع .

والآن ، هل يكفي في النظر في غائية الإبداع ووظيفته أن نقول إن العمل الفني أداة يفهم من خلالها المبدع نفسه ويتعرف مشاعره بصفة أساسية ، ومن خلالها ، وفي مرحلة تالية ، يستطيع جمهور المتلقين أن يشاركوه هذا الفهم وهذه المشاعر ؟

لقد قلنا إن المبدع إنسان حر ، يقوم عمله على الكشف والهدم والبناء ؛ فماذا تراه يكشف ؟ وماذا يهدم ؟ وكيف يبني ؟

ليس يكفي أن يقال إنه يكشف عن مشاعره ، وإلاَّ حصرنا هذا العمل الجليل في دائرة ضيقة للغاية . ذلك بأن المبدع ليس مستودع مشاعر فحسب ، بل هو إنسان شديد الانهماك في الحياة ، وصاحب رؤية للعالم . وهذه الرؤية « هي مزيج من كل أفكاره المتعلقة بظواهر الحياة الأساسية ، وبفهمه للعمليات التاريخية »[21] . وانطلاقا من هذه الرؤية ، يستكشف المبدع حقائق جديدة . إن تكوينه الجدلي يجعله دائما على وعي بجدلية الحياة ، ويمكنه من أن يميز بين ما هو أساسي وما هو ثانوي ، وأن يدرك ما بين الحقائق من تضافر ، وأن يرى غير المألوف في المألوف ، والمألوف في غير المألوف ، وأن يضع يده على العوامل الخفية الفعالة في حركة الحياة من حوله . هذا الوعي العميق بظواهر الحياة لن يكون مجرد مولِّد لجملة من المشاعر الغامضة التي يسعى المبدع إلى استجلائها من خلال أعماله الفنية ، بل هو أداة تعرف حميم لما استخفى من حقائق الوجود .

حقا إن العمل الإبداعي ليس رصدا لحقائق الحياة ولما يستكشفه المبدع منها ؛ فهذه الحقائق لاتجد طريقها إلى العمل إلا من خلال انصهارها في ذات المبدع . ونحن لا نفكر في إلغاء هذه الذات (وهل نستطيع ؟) أو التهوين من دورها . والعمل الفني إنما هو ثمرة لتلك العلاقة الثنائية بين العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية ، التي تنصهر في العمل الفني لتصبح ذاتية/موضوعية ، أي بنية معرفية موحَّدة لهذه الثنائية . وفي هذه البنية الموحدة يختلط ما هو شعور بما هو حقيقة . فإذا قيل إن المبدع إنما يحاول من خلال الإبداع أن يتعرف مشاعره قلنا إن الأولى أن يقال إنه إنما يتعرف مشاعره متلبسة بكشوفه لحقائق الحياة . وهذا نفسه هو ما يصنعه جمهور المتلقين لأعماله الإبداعية . وبهذا المعنى يمكننا أن نقرر الوجه المعرفي للعمل الإبداعي .

وفي هذا المستوى يمكن أن يقال إن كثيرا من الحقائق العلمية التي كشف عنها المشتغلون بالعلم الصرف قد ارتبطت لديهم في بادىء الأمر بشعور غامض بوجودها ، وأنهم انطلاقا من هذا الشعور كان بحثهم عنها واهتداؤهم إليها ، ومن ثم كانت إضافتهم إلى المعرفة الإنسانية .

لكن الوجه المعرفي للإبداع ، بما هو كشف عن حقائق امتزجت بمشاعر المبدع ، يختلف اختلافا جوهريًا عن هذه المعرفة العلمية الصرف ، وتبقى له خصوصيته المميزة . وهذه الخصوصية تتمثل في أن « الوظائف المعرفية للفن لا تنفصل عن وظائفه المعرفية الجمالية ، وعن الأفكار المتعلقة بالجميل والقبيح . فضلا عن هذا فإن الوظائف المعرفية للفن ترتبط بوظائفه التربوية برباط لا انفصام له ؛ أي أنها ترتبط بالتصنيفات الأخلاقية لما هو خير وما هو شر »[22] . وفي هذا يتحدد الاختلاف بين الوجه المعرفي للإبداع والمعرفة العلمية ؛ فحقائق الحياة التي يكشف عنها العمل الإبداعي (الفني) إنما تُفسر في هذا العمل تفسيرا جماليا (ومن ثم أخلاقيا) ، في حين تظل الحقائق في المعرفة العلمية عارية من أي تفسير من هذا النوع .

هذا فيما يتعلق بالكشف في العمل الإبداعي ووظيفته المعرفية . أما الهدم والبناء فعملان ضدان ولكنهما متلازمان في كل عملية إبداع أصيل . وهما تابعان لفعل الكشف ومكملان له . فالكشف ضرب من الاستنارة يتبين في ضوئه أن العلاقات التي استقرت بين الأشياء على مضي الزمن ليست أصح العلاقات ، وأنه لابد من فصم عراها ، تمهيدا لإنشاء علاقات أخرى جديدة .

إن خاصية التوجه إلى المستقبل ، التي يتميز بها المبدع ، إنما يترجمها هذان الفعلان : فعل الهدم وفعل البناء ؛ فمن خلالهما يتم الجدل مع الحاضر والماضي ، ويكون استشراف المستقبل . ولأن المبدع دائم

الاستشراف للمستقبل فإنه لا يكف عن الهدم والبناء ، حتى وإن اقتضاه الأمر أن يدخل فى جدل مع نفسه ، وأن ينقض ما سبق له أن بنى ، وأن يعيد بناءه .

كذلك فإن القلق الوجودى الذى يعيشه المبدع يحمله على هذه الحركة المتصلة من الهدم والبناء . إن الوجود فى صيرورة مستمرة بفعل البشر أمر دائم ، وليس هناك شىء نهائى يمكن الاطمئنان إليه ، ومن ثم فليس هناك نهاية لهذا الفعل .

وإذا أضفنا الآن فِعْلى الهدم والبناء إلى فعل الكشف أمكننا أن نقرر أن الوجه المعرفى الجمالى للعمل الإبداعى الأصيل مستقبلى بصفة أساسية ، وأنه فى جوهره تجريبى دائما ، وليس يعرف النهائية . وإذا كان لنا أن نتحدث بعد هذا عن الوظيفة المعرفية الجمالية للإبداع الفنى قلنا إنها تشقق الطرق فى اتجاه المستقبل وتنيرها، ولكنها ليست تعليمية بحال من الأحوال ، وليست حاسمة فى كل الأحوال .

— ٦ —

والآن ، هل الإبداع عملية تنتهى عند مجرد إنتاج عمل جديد له كيانه المتميز ؟

ربما كان الأمر كذلك بالنسبة إلى المبدع نفسه . لكن المبدع يدفع بعمله هذا إلى الآخرين ، وكأن تحقق العمل الإبداعى لن يتم إلا من خلال هؤلاء . والواقع أن العمل الإبداعى لا وجود له بغير مستقبليه ؛ فهؤلاء هم الذين سيقررون أنه إبداع أو ليس إبداعا ، وهم الذين سيحكمون له أو عليه .

وقد درج الناس على أن يتطلبوا فى الأعمال الإبداعية أن تكون فى نطاق المعقولية ، بمعنى أن تكون دالة على معنى يمكن التحقق منه أو تعرفه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وشرط المعقولية هذا يعنى ضمنا أن العمل الإبداعى لابد أن يكون قابلا للتفسير ، أى قابلا لأن يُفهم ويُصنف ، وأن تحدد العلاقات بينه وبين غيره من الأشياء . ولن يحول ما يتسم به العمل الإبداعى من الجدة دون هذا التصنيف ، أو دون تحديد موقعه من الأشياء الأخرى ؛ لأن الجدة فى ذاتها تعنى أن الشىء مجاوز لكل التصنيفات إلا الصنف الذى ينتمى إليه ، وهو الإبداع . ومن جهة أخرى فإن معنى الجدة فى العمل الإبداعى يزداد وضوحا عندما يضاهى هذا العمل بغيره من الأعمال ، ويصبح السمة المميزة لعلاقته بها .

وشرط المعقولية فى العمل الإبداعى ، وما يستتبعه من قابلية للفهم والتفسير ، إنما يؤكد الوجه المعرفى للعمل الإبداعى ، سواء أخذنا فى تفسير هذا الوجه المعرفى بالفكرة القائلة إن المبدع يستكشف حقائق الحياة ، أو حقائق جديدة فى الحياة ، نتيجة انهماكه الحميم فيها وتعمقه إياها ، أو أخذنا بنظرية البزوغ التلقائى لهذه الحقائق فى عقل المبدع من خلال حدسه المباشر .

كذلك درج الناس على أن يضيفوا إلى شرط المعقولية فى العمل الإبداعى شرط القيمة ؛ وهى فى هذه الحالة قيمة معرفية بصفة أساسية . ويذهب هاوسمان إلى أن « المعقولية فى ذاتها تمثل قيمة معرفية »[٢٣] . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون الوضوح هو القيمة الوحيدة للعمل الإبداعى ، حتى وإن كان يمثل قيمة معرفية . ذلك بأن القيمة المعرفية فى العمل الإبداعى على وجه الخصوص إنما تتحقق من خلال مايحدثه العمل لدى متلقيه من الدهشة ، وما ينطوى عليه من المفاجأة . ذلك بأن الأثر الناشىء عن العمل الإبداعى ليس معرفيا بحتا ، ولكنه ـ كما سبق القول ـ معرفى جمالى فى الوقت نفسه . فالدهشة إذن ، أو المفاجأة ، تتعلق بالمعنى من خلال الشكل الذى يصنع إطاراً لهذا المعنى . وربما كان الإبداع فى « الاستعارة » مثالا دالا على تلازم القيمة المعرفية والصياغة الجمالية فى العمل الإبداعى .

من هنا اختلفت القيمة فى الأعمال الإبداعية التى تنتمى إلى العلم الصرف عنها فى الأعمال الإبداعية الفنية ؛ فالكشوف التى تتحقق فى مجال تلك العلوم تكتسب قيمتها من الدور الذى تؤديه فى تطور النظرية العلمية ؛ فقيمتها إذن ليست لصيقة بها ، ولكنها تتمثل فى الوظيفة التى تؤديها . وهى قيمة تنتهى عندما تترجم هذه الكشوف فيما بعد إلى تكنولوجيا ، أى عندما تدخل فى مجال التطبيق . أما القيمة فى الأعمال الإبداعية الفنية فإنها فى الأساس قيمة لصيقة بهذه الأعمال ؛ وهى كذلك قيمة مكتفية بذاتها .

وفى هذا الإطار من التفكير يصبح الإيغال فى الغموض فى العمل الإبداعى قيمة سلبية ، حين يكون معطلا لوظيفته المعرفية لدى مستقبليه .

يذكر نوفيكوف أن « جوركى سبق أن لاحظ أن الرابط بين الانطباع والصورة فى شعر باسترناك هزيل ، وغالبا ما يستغلق على الفهم . وقد قال مخاطبا باسترناك : (يعروني أحيانا شعور حزين بأن سديمية الحياة تطغى على قوة نبوغك الإبداعى ، وتنعكس فى شعرك فى شكل سديم تماثل وتنافر) . ومن المحتمل أن باسترناك نفسه كان على وعى بذلك ، وأنه حاول أن يتغلغل فى سديم الانطباعات ليصل إلى جوهر ظواهر الحياة »[٢٤] .

ويقول نوفيكوف أيضا عن الشاعر بلجاكوف Bulgakov : « إن الغموض فى رؤية العالم ، خصوصا عندما يكون تكريسا لأهمية ماهو جديد ، قد ثبت أنه ضعف فى ذلك الشاعر القُلّب والموهوب ؛ فقد أفضى ذلك عنده إلى تناقضات داخلية ، وأضفت سديمية الانطباعات السطحية الغموض على امتلاكه للتغيير الجذرى العميق »[٢٥] .

ولسنا الآن بصدد مناقشة قضية الوضوح والغموض ؛ لأن الراغبين فى الوضوح كالمتقبلين للغموض يستوون جميعا فى الاعتراف بوظيفية الإبداع ، وإن اختلفت الوظيفة لدى الفريقين . فالراغبون فى المعقولية يتحدثون أساسا عن الوظيفة المعرفية ، والمتقبلون للغموض يتحدثون عما يحدثه العمل الفنى من لذة أومتعة . وسوف ينعكس هذا الانقسام على الموقف النقدى ، على نحو ما سنرى وشيكا .

— ٧ —

وتمهيدا للدخول إلى الموقف النقدى من الإبداع (الفنى) نود أن نتوقف لنشخص الاتجاهين متباينين فى النظر إلى العمل الإبداعى : أحدهما ينحو إلى التعامل مع هذا العمل بوصفه كيانا مكتملا وقائما بذاته ، وأنه هو موضوع نقدنا أو ما نصدره بشأنه من حكم ، دون اكتراث لعملية الإبداع نفسها التى قام بها المبدع ، أى دون التفات إلى نشاطه الإبداعى الذى أنتج ذلك العمل . وتبعا لذلك فإن السؤال عمن أبدع العمل ، أو عما إذا كان الفنان ملهما أو مبدعا أو حتى عبقريا ، وعما إذا كان قد عاش أو لم يعش الشعور أو الفكر الذى عبر عنه إنتاجه ـ كل ذلك وما شابهه لا تعلق له بإدراكنا للعمل وتقويمنا إياه ، لا سيما أنه ما دام هذا الإدراك أو التقويم متعلقا بالعمل فإنه ينبغى ـ منطقيا ـ أن يقوم على أساس ما يشتمل عليه العمل نفسه ، أو ما يمنحنا إياه .

إنك لاتستطيع ببساطة أن تتذوق عملا فنيا أو تنقده على أساس ما قد يضمره . وإذا كان مثل هذا التذوق أو النقد ممكنا فإن حكمنا لا ينطبق على العمل بل على شىء يقع خارجه .

هذا هو اتجاه عدد من فلاسفة الجمال فى العقود الأخيرة من هذا القرن .

أما الاتجاه الثانى فهو ذلك الذى يرى أن فصل العمل الإبداعى عن مصدره لا يسمح بإدراك سليم لما يتحقق فى العمل نفسه من إبداع ؛ لأن الإبداع ليس صفة أو خاصية للعمل الفنى ، وإنما هو مفهوم يتعلق أساسا بمعنى الفعل (الأصل اللاتينى لكلمة يبدع create هو creare ، بمعنى أن يصنع)[٢٦] . وبما أن العمل الفنى نتاج لفعل الإبداع فإن تذوق هذا العمل والحكم عليه لابد أن يأخذ فى الحسبان النشاط الإبداعى الذى شكل هذا العمل . وهذا النشاط الذى هو تخيلى فى المحل الأول ـ لأنه لا إبداع بغير خيال ـ هو الذى يتشكل وفقا له كيان العمل الإبداعى . ونحن حين ننظر فى العمل الإبداعى لا يكفينا مجرد النظر لكى ندرك ما فيه من إبداع ، كما لا يكفى ذلك لأن نتذوقه ونحكم عليه بوصفه كذلك . ولكننا ندرك أن العمل إبداعى عندما نعاين أثر النشاط الإبداعى فى هذا العمل . ولن يكون ذلك ميسورا إلا إذا رجعنا إلى المصدر أو الأصل الذى صدر عنه العمل . وهناك يتضح لنا أن النشاط الذى يقوم به المبدع فى إنتاجه لعمل فنى يختلف فى نوعه عن ذلك النشاط العادى أو المألوف لنا فى الحياة العملية . ومن ثم كانت الأشياء التى ينتجها الفنان المبدع مختلفة عن سائر الأشياء ؛ لأنه يتبع فى صنعها طريقة لها خصوصيتها . فإذا ما تم إنجازها على هذا الأساس تجلت فيها مزايا ليست لغيرها من الأشياء . وهذه المزايا هى التى ينبغى لنا إدراكها عندما نتصدى للحكم على العمل الفنى ؛ وهى نفسها التى تجعلنا نرى فيه أنه عمل إبداعى ؛ فهو عمل صدر نتيجة لممارسة إنسان ما ـ نسميه الفنان ـ لنشاط من نوع خاص ، وبطريقة خاصة .

يقول متياس : « إن الفنان عندما يبدع عملا فنيا فإنه ينتج بذلك موضوعا جماليا . وهذا الموضوع ليس شيئا ميتا ولكنه يمثل واقعا إنسانيا حيا ؛ فهو نسيج من المعنى . ومن خلال عملية الإدراك الجمالى يتكشف ذلك المعنى ويُستمتع به . ولكن إذا كان وجود النشاط الفنى هو الذى يشكل وجود الموضوع الجمالى ، ألا نستطيع عندئذ أن نتحدث ـ كما صنع كروتشه ـ عن العلاقة « العضوية » بين العمل الفنى ومحتوى الإبداع الفنى ؟ ومن جهة أخرى ، ألسنا فى استمتاعنا بالموضوع الجمالى وتقويمنا إياه نستمتع فى الوقت نفسه بما أبدعه الفنان خلال نشاطه فى إنتاج العمل الفنى ونقومه »[٢٧] . ويفضى هذا التساؤل بمتياس إلى حقيقة أن مصدر العمل الفنى أو أصله لايمكن أن ينفصل فى منظور التلقى عن العمل نفسه ، الذى استوى أخيرا كيانا قائما بذاته . وهو يقول : « إن هذا المصدر يشير إلى منبع العمل الفنى ، أو كيانه ، أو طبيعته ، أى إلى جوهره »[٢٨]

وعلى أساس من هذا الاختلاف المبدئى فى النظر النقدى إلى العمل الإبداعى ، بين أن يكون هذا العمل كيانا قائما بذاته ومستقلا نهائيا عن مبدعه وعن نشاطه الإبداعى ، أو أن يكون له شخصيته وملامحه الخاصة بقدر ارتباطه بأصله أو مصدره ـ على هذا الأساس تختلف الممارسة النقدية كذلك .

وسنحاول الآن أن نصنف هذه الممارسة وفقا للاستراتيجيتين المختلفتين اللتين توجهانها .

— ٨ —

الأولى تنطلق من مبدأ أن العمل الإبداعى لابد أن ينطوى على معنى واضح ومحدد ، له تعلق بالحياة ، وله مغزى بالنسبة إلى متلقيه . ويندرج تحت هذا المبدأ ويستوى فيه أن يقال إن العمل الفنى « يعكس » صورة للحياة ، أو صورة ممكنة لها ، أو أنه « تعبير » ذاتى عنها ، أو أنه حوار أو « جدل » معها ؛ فهذه المنطلقات الثلاثة ، التى ربما لخصت تطور النظرة النقدية فى تاريخها الطويل إلى ما قبل زمن الحداثة الراهن ، تلتقى جميعا عند جملة من الأفكار العامة :

أ ـ أن العمل الإبداعى كيان مغلق ، من حيث إنه مكتمل ، معنى وصياغة .
ب ـ أنه واقعة تاريخية ؛ بمعنى أنه إضافة إلى سياق متصل من الأعمال الإبداعية .
جـ ـ أنه قابل للتصنيف .
د ـ أنه يؤدى وظيفة معرفية جمالية ، بما يكشف عنه من حقائق شعورية أو فكرية ، أو شعورية/فكرية ، صيغت بطريقة لها خصوصيتها .
هـ ـ أنه يتعلق بمنشئه بقدر ما يتعلق بالواقع ويستشرف المستقبل ؛ فهو ينطوى على ثقة فى الحياة ، حتى عندما يبدو أنه يضيق بها ذرعا .

و ـ أنه بما يحمله إلى المتلقى من كشف جمالى لحقائق الحياة يولّد فى نفس هـذا المتلقى ضربًا من المتعة ، يمكن أن يسمى « متعة التعرف الجمالى » .

هذه الأفكار العامة ، التى تلتئم فى مبدأ عام موحد لها ، تعد محددات لتلك الاستراتيجية النقدية التى ظلت تؤطر الممارسات النقدية على الساحة حتى ظهور جماعة النقد الجديد فى أمريكا ، التى مهدت لظهور الحداثة على المستويين النقدى والإبداعى ، بل لعل هذه الاستراتيجية مازال لها بعض النفوذ ، على الرغم من جهارة صوت الحداثيين هنا وهناك .

والأعمال الإبداعية التى ظلت طوال الزمن ، ومازالت حتى اليوم ، تستجيب لهذه الاستراتيجية النقدية ، هى تلك الأعمال التى يجد فيها الناقد مصداقية لتلك المجموعة من الأفكار العامة أو لمعظمها على أقل تقدير . وهى على الجملة الأعمال التى تقبل التفسير . وهذا ما يمكن هذه الاستراتيجية من الوصول إلى هدفها الأخير ، وهو بناء تصورات كلية وأحكام عامة .

يقول كريستوفربتلر :

« فى الأعمال الفنية التى تنحو نحوا واقعيا تتولد اللذة لدينا من جهة أن هذه الأعمال تشبه ما عشناه أو ما يمكن أن نعيشه فى تجربتنا الحياتية . ومن ثم فإن كل ما يلذنا فى هذه الأعمال يتعلق أساسا بما نعده ممتعا فى الحياة ذاتها . ونحن نقرأ هذه الأعمال موجهين برغباتنا فى أن تأخذ العدالة ـ على سبيل المثال ـ مجراها فيعاقب المجرم ، أو فى أن ينتصر كل ماهو أصيل على ما هو زائف ، أو فى أن ينفى مـا هو جميل كل مـا هو قبيح ، أو فى أن يحل الأمن والطمأنينة محل الخوف والضياع ، أو فى أن تتكشف الحقيقة آخر الأمر ، ويعود النظام أو التوازن ليحل محل التشتت والاختلال . وصحيح أننا لانعيش فى هذه الأعمال الواقع نفسه ، بشخوصه وأحداثه وأشيائه المختلفة ، كما نعيش فى حياتنا اليومية ، وأن هذه المعايشة إنما تتم من خلال النص الذى نقرؤه ؛ أى من خلال اللغة ؛ ومع ذلك فإن ذلك الطراز من اللذة التى نستشعرها ونحن نتقدم فى القراءة حتى ننتهى من العمل كله إنما يؤول فى معظمه إلى تلك الأشياء التى نعيشها من خلال العمل فى أذهاننا ، والتى تلتقى مع رغباتنا وتوقعاتنا ، وتجسد مخاوفنا . وهذا الطراز من الأعمال الفنية يتقبل التفسير الذى يرى فيها بنية منتهية ومتماسكة ، ويستجيب بذلك للاستراتيجية النقدية التى تسعى إلى بناء تصورات كلية وأحكام عامة »[٢٩] .

وحين يواجه الناقد هذا الطراز من الأعمال الإبداعية فإنه لايجد عناء فى التعامل معها ؛ فهى تلقى بنفسها بين يديه فى سماحة ، ولا تتطلب منه أكثر من أن يعمل فيها بمنهجية واضحة الأبعاد محددة المعالم ، مستخدما الأدوات المتاحة فى هذه المنهجية .

والشىء الذى يمكن أن يؤخذ على هذه الاستراتيجية هو أنها ـ فى بعض ممارساتها ـ تنتهى إلى نوع من الاختزال للعمل الإبداعى ، يتم فيه التركيز على محتوى العمل ، ومدى استجابته ـ أو عدم استجابته ـ لمطالبنا فى الحياة ، فى إطار الأعراف والتقاليد القارة فى ضمائرنا .

وبدهى أن العمل الإبداعى ليس جملة من الأفكار التى يمكن استخلاصها وتركيزها فى حيز محدود ، وإلا لما كانت هناك حاجة بالمبدع إلى المساحة التى شغل بها عمله . وقد كان العقاد واقعا فى دائرة هذا التصور حين كان يُسأل عن الرواية فيكرر دائما قوله : إنها كالخرنوب ؛ قنطار من الخشب ودراهم من السكر . ودراهم السكر هذه هى كناية عن الخلاصة المركزة للعمل الإبداعى الروائى الطويل ، أى الفكرة أو مجموعة الأفكار التى يختزل الناقد العمل إليها ، ويحكم عليه وفقا لها . وهذا مالايتقبله مبدع الرواية بسماحة ؛ فقد سئل تولستوى ذات مرة عما يعنيه برواية « أنا كارنينا » فكان جوابه : إننى لو حاولت أن أقول كل ما أعنيه بهذه الرواية لأعدت كتابتها مرة أخرى . وسوف أكون ممتنا للنقاد إذا هم استطاعوا أن يكتبوا عنها مقالا فى صحيفة »[٣٠] ،وهذا معناه أن تولستوى يرى أن عملية اختزال الرواية إلى بضعة أفكار سوف تكون على حساب الرواية ، وهو يترك هذه المهمة للنقاد ، ماداموا هم راغبين فى ذلك . وكلمة الامتنان فى عبارته ليست سوى قناع مهذب للاستنكار .

ـ ٩ ـ

هذا فيما يتصل بالاستراتيجية النقدية الأولى ، التى يمكن أن نصطلح على تسميتها الاستراتيجية التقليدية . أما الاستراتيجية النقدية الثانية ؛ استراتيجية الحداثة ، فالمبدأ الأساسى الذى تنطلق منه ـ فى منظورنا ـ وتتعلق به جملة الأفكار الأساسية التى ارتكزت عليها وروجتها ، إنما يتمثل فى القول بالكتابة ecritureبديلا من الإبداع . لقد توارت فى هذه الاستراتيجية فكرة الإبداع بكل ما يتعلق بها وما يترتب عليها من نشاط نقدى ، وأصبحت الكتابة/النص هى موضع البحث والنظر . وتوشك كلمة « الإبداع » ومشتقاتها أن تكون منبوذة من معجم النقاد المشتغلين بالكتابة/النص .

إن مفهوم الكتابة ـ بديلا من الإبداع ـ قد قوض الأفكار الأساسية للاستراتيجية النقدية التقليدية ، بطرحه أفكارا مناقضة لها ، يمكن أن نتمثلها فى الآتى :

ا ـ العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل إلى الوجود .
ب ـ منشىء النص ليس له وجود سابق على هذا النص ، وإنما هو يولد معه فى أثناء كتابته ، ويتوارى نهائيا (يموت) بعد ميلاد النص .
جـ ـ النص بعد ذلك يوجد بقارئه ، الذى يحل محل الكاتب فى كل قراءة ، ويتعدد بتعدد قرائه .

د ـ هذا النص إما أن يكون قرائيا ، تستهلكه القراءة فلا يُعاد تحققه معها ، وإما أن يكون كتابيا ، بمعنى أن القارىء يكتبه مرة أخرى فى كل قراءة .

هـ ـ ليس للنص معنى محدد ؛ فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى ، ولكن هناك دائما لعب للدوال ، وانذياح للمعنى نتيجة لذلك ، إلى غير نهاية وبلا حدود . ومن ثم تنتفى قابليته للتفسير النهائى .

و ـ انتفاء أى علاقة بين هذا التفسير وقصدية منشىء العمل ، والإرجاء اللانهائى للدال .

ز ـ وحدة النص لا تتمثل فى مصدره ، بل فى الغاية التى يتجه إليها (انتهاء المرجعيات) .

إن اللغة فى النص الأدبى ـ كما يقول لايتش مقتبسا من بارت ـ هى التى تتكلم ؛ ولم يعد المؤلف هو ذلك الصوت الكامن وراء العمل ، المالك للغة ، ومصدر الإنتاج . إن « وحدة النص لا تتمثل فى مصدره بل فى الغاية التى يتجه إليها » . إننا ندخل فى عصر القارىء ؛ ولن يكون مثيرا للدهشة أن « مولد القارىء لابد أن يكون على حساب موت المؤلف » . ويمضى لايتش فى الإحالة على بارت فيورد قوله : « المظنون أن المؤلف هو الذى يصنع مادة الكتاب ؛ وهذا يعنى أنه ـ أى المؤلف ـ يوجد قبله ، ويفكر ويعانى ويعيش من أجله ، وأنه فى علاقة سابقة به تماثل علاقة الأب بطفله . وعلى النقيض التام من هذا يولد الكاتب Scriptor المحدث فى الوقت نفسه الذى يولد فيه النص ، ولا يكون له بحال من الأحوال وجود سابق على الكتابة أو مجاوز لها »[٣١] . وهكذا نستبعد « أنا » المؤلف أو « أنا » المبدع بالأحرى من هذا المنظور ؛ « فالنص » ـ كما يقول جول ـ « يقرأ دون توقيع أبيه » ومن ثم يصبح المؤلف مؤلفا (على الورق Paper author) ويتحول السؤال عن صدق المؤلف ليصبح مشكلة زائفة ، ما دام الـ أنا الذى يكتب النص لا يكون فى ذاته قط سوى أنا ورقى »[٣٢] . وقبل ذلك أشار لايتش إلى أن النص ـ من هذا المنظور ـ « لا معنى له حين يراد بذلك شىء (مدلول عليه) ، أو مقصود ، عن طريق الألفاظ التى اشتمل عليها . وبدلا من ذلك يقال إن النص يمارس (الإرجاء اللانهائى للدال) . وليس معنى هذا أنه يشير على نحو ما إلى شىء لا يمكن التعبير عنه ، والأصح أنه يعنى أن النص هو لعب للدوال . إنه شبيه بقطعة لغوية (بُنيت ولكن بلا بؤرة مركزية وبلا خاتمة) . وتعددية المعنى التى لا يمكن اختزالها هى نتيجة علاقات النص وقراباته ومصادره المتقاطعة مع عدد كبير غير محدود من النصوص الأخرى ، والنصوص المتداخلة ، التى يوضع هذا النص ضمنها . إنه منسوج من نصوص مقتبسة دون علامات تنصيص ، ومن مصادر وأصداء تنبسط فى النص من أحد طرفيه إلى الطرف الآخر ، صانعة ضجة واسعة النطاق ، حتى إن أى قراءتين له لا يمكن قط أن تتماثلا ، وإن أى نص بعينه ينحل فى نصوص كثيرة »[٣٣] .

لقد أجهزت المدرسة التفكيكية الفرنسية (جماعة Tel Quel) على المؤلف ، وقدمت النصية (الكتابة ecriture) بديلا من نظريات الأدب القائمة على فكرة المحاكاة أو فكرة التعبير أو التعليم ، واحتفلت بالقارىء بدلا من المنشىء . ومن ثم كان الفصل بين مقصد المنشىء ومعنى ـ أو معانى ـ النص ، وكان القول بتفجر العمل ـ وقد صار يسمى النص ـ مجاوزا المعنى الثابت أو الحقيقة إلى اللعب الذى لا يكف للمعانى اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية ، أى إلى انذياح dissemination هذه المعانى . وفى هذه الأحوال تبدو أشكال النقد التقليدى ، سواء قامت على أساس دراسة سيرة المؤلف ، أو كانت شكلانية أو تاريخية أو بنيوية ، أو اعتمدت على نظرية التلقى ـ تبدو قاصرة إن لم تكن مقضيا عليها[٣٤] .

وقد اقتضى الأمر ناقدا جهيرا مثل بارت أن يفرق بين نوعين من النصوص على مستويين : فى المستوى الأول يفرق بين ما يسميه النص القرائى readerly والنص الكتابى writerly . أما النص الكتابى فهو الذى يستطيع القارىء أن « يكتبه » مع الكاتب ؛ وفيه يمكن للدوال أن تمتد إلى ما لانهاية ، ويمكن أن تستثار اللذة فيه وأن تمارس فيما يشبه لذة الجماع . أما النص القرائى فلا يمكن إلا أن يستهلك ، ولا يمكن إنتاجه . إنه يقرأ ولا يكتب ؛ وهو يبرز فى بنية من الدوال أو فى أشكال محددة من المعنى . وهو يتطلب قارئا وقورا غير متعد intransitive وعاجزا جنسيا[٣٥] . وفى المستوى الثانى يفرق بارت بين ما يسميه نص اللذة ونص الغبطة . أما نص اللذة فهو ذلك الذى يحدث الاكتفاء والامتلاء ، ويمنح الانتعاش اللحظى ؛ وهو النص الذى يخرج من قلب الثقافة ولا ينفصل عنها . وهذا النص يتصل بنوع مريح من القراءة . وأما نص الغبطة فهو النص الذى يفرض حالة من الشعور بالفقد ، والذى يزعج (وربما وصل الأمر إلى حد إثارة نوع من الضجر) ، ويزعزع كل دعاوى القارىء التاريخية والثقافية والنفسية ، وذوقه المتماسك ، وقيمه وذكرياته ، وينتهى بعلاقته باللغة إلى أزمة[٣٦] .

وواضح من هذا التصنيف أن النصوص القرائية هى تلك النصوص التى تنتمى إلى كتابها ، والتى تنحو نحوا واقعيا وتولد اللذة فى نفوسنا ـ على نحو ما رأينا من قبل ـ من جهة أنها تحقق رغباتنا ، وتشبه ما عشناه أو ما يمكن أن نعيشه فى تجربتنا الحياتية . وهى بذلك موضوع جيد للاستراتيجية النقدية الأولى . أما الاستراتيجية النقدية الثانية فمن الواضح أنها تتعلق بنوع آخر من النصوص ، هى النصوص الكتابية ، أو نصوص الغبطة . إنها النصوص الحداثية والتجريبية ، خصوصا المتأخرة منها ، التى « تزعج » الناقد وتجعله فى حيرة من أمره أو من أمرها ؛ لأنها لا تمنحه المركز الدال الأساسى للعمل فى مجمله ، أو لنقل إنه لايستطيع أن يستكشف فيها هذا المركز ، كما يصعب عليه أن يجد فيها ما يربط بينها وبين الواقع الخارجى ، لا على مستوى الدلالة المباشرة أو على مستوى الرمز . فالعناصر المشتركة فى بناء النص تبدو عندئذ كما لو كانت نسيجا فى فراغ ، وكل منها يتحرك حرا فى اتجاه ، حتى إن أى شرح يمكن أن يقوم به الناقد لأى منها لن يفضى به فى الغالب إلى شرح متكامل للنص فى مجمله ، ولن ينتهى به إلى الاستقرار وراحة البال . وكل الكتاب الذين

ينتجون أعمالا من هذا الطراز لا يستهدفون إحداث ذلك النوع من اللذة التى تحققها الأعمال الأخرى ؛ ويصبح البحث عما تشتمل عليه هذه الأعمال من لـذة (إذا كانت تتضمن لـذة على الإطـلاق)رهنا باستكشاف جمالية خاصة بها ، يسميها بتلر « جمالية الانفتاح aesthe-tic of openness »[٣٧] ، أى جمالية النص المفتوح دلاليا ، الـذى لانهاية لدلالاته ، ولاحدود تحدها . وعلى هذا النحو تقف « جمالية الانفتاح » بوصفها الخاصية المميزة للكتابة الحداثية ، والموجهة ـ من ثم ـ لهذه الاستراتيجية النقدية ، فى مقابل « التعرف الجمالى » ، الذى يمثل هدف الاستراتيجية النقدية الأخرى ـ على نحو ما رأينا .

على أن هذا الـطراز من الكتابـة الحداثيـة ، الذى استتبـع تلك الاستراتيجية النقدية ، لم ينشأ من فراغ ؛ فلم يكن الكتاب الحداثيون بمعزل عن واقعهم الجديد ، وعما وقع فى العالم من متغيرات ، بل ربما كـانت كتـابـاتهم نتيجـة طبيعيـة لانخـراطهم فى هــذا الـواقــع ، واستبصارهم بما يجرى فيه من حولهم . يقول بتلر : « لا شك فى أن موقف هؤلاء الكتاب كان صدى لما طرأ على العالم من اهتـزاز فى القيم ، وشك فى الحقائق ، نتيجة لاختلاف نظام العالم ، وصـراع المعتقدات ، حتى أصبح ما هو وهمٌ وما هو حقيقة على قدم المساواة . ومن هنا فقد هؤلاء الكتـاب ثقتهم فى كل نـظام أو فلسفة أو مبـدأ أخلاقى أو عقيدة دينية أو ما هو وجودى . فإذا هم كتبوا ـ ولابد لهم أن يكتبوا ـ صارت كتاباتهم ضربا من اللعب أداته اللغة ، لا يقيم وزنا لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارة ، أو يلبى رغبات فطرية متواترة ، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين »[٣٨] .

وسواء أكان هذا تبريرا لهذا الطراز من الكتابة أم مجرد تفسير له بوصفه ظاهرة تمتد أطرافها إلى أنحاء كثيرة وبعيدة من العـالم ، فإن قيامه على أساس من اللعب الحر باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب مماثل ، بمعنى أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص ، فإذا هو ينشىء كتابة سرعان ما تصبح هى ذاتهـا موضـع قراءة ؛ وتتسـاوى عندئذ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية ، التى أصبحت هى كذلك نصوصا كتابية .

ـ ١٠ ـ

على أن هذه الاستـراتيجية التى راجت فى أمريكا فى العقـدين الماضيين ، خصوصا فى « مدرسة ييل » ، قد عرفت من التفكيكيين الأمريكيين أنفسهم من رفض المضى معها إلى نهاية الشوط ، وحاول أن يكبح جماحها بعض الشىء .

يقول جول : « يلوح لنا بصفة عامة أننا نعرف ما تعنيه تفسيراتنا ؛ ويبدو على العموم أننا على وعى كاف بما تلزمنا به تفسيراتنا فى حدود ما لدى المؤلف من معرفة ومعتقدات ومشاعر وميول وما إلى ذلك . فهل نحن نخدع أنفسنا ببساطة فى اعتقادنا أننا نعرف ما نعنى ؟ أم أن هذه حالة من تلك الحالات التى فرض فيها عـلى مفهوم مـا مطلب مطلق ، هو فى هذه الحالة مفهوم المعنى ، أى معرفة ما نعنى ، على نحو تكون فيه لغتنا ـ بحكم طبيعتها الخاصة ـ غير قادرة على الوفاء بهذا المطلب »[٣٩] . ثم يسوق جول مثالا من واقع الحياة اليومية ، نحدد فيه ما قصد إليه شخص ما ، كالحكم الذى يصدره المحلفون عـلى متهم بجريمة قتل بأنه قتل عمدا ولم يكن فى حالة دفاع عن النفس ؛ فهؤلاء المحلفون قد أخذوا فى حسبانهم مقصد المتهم من فعل القتل ، وأنهم حين نطقوا بهذا الحكم كانت لديهم فكرة واضحة للغاية عما نسبوه إليه عندما قرروا أنه ارتكب جريمة القتل ولم يكن فى حالة دفاع عن النفس . ثم يقول جول : « يترتب على هذا أنه إذا كانت هناك علاقة منطقية بين معنى النص ومقصد المؤلف فإن هذا سيكون سببا كافيا لافتراض أن هناك نقطة محددة ينتهى عندها لعب الدوال ويتم تحصيل المدلول »[٤٠] . وهو يرى أنه من الصعب رؤية أى اختلاف من حيث المبدأ بين ما يحدث فى هذه الحالة وفى حالة التفسير الأدبى .

وهكذا يردنا جول إلى العلاقة بين معنى النص ومقصد المؤلف ، وإلى أن اللعب بالدوال لا يمكن أن يكون مطلقا ، بل لابـد من أن تكون له حدود يتوقف عندها .

كذلك فإن بلوم ـ وهو من كبار التفكيكيين الأمريكيين ـ فى الوقت الذى يرى فيه أن مقصد الشاعر يوجه العمليات الشعرية والتفسيرية ، فإنه يرى أن القصدية ـ على الرغم من مركزيتها ـ ملفعة بالغموض ، ويقول « إن الصور علاقات بين ما يقال وما يقصد إليه على نحو ما » . ووراء النص (المتداخل) inter) ext) يقع صوت الشـاعر الـذى يحمـل قصده . ومن ثم فـإن الذات الفـاعلة عند بلوم ـ كما يقول لايتش ـ ما تزال حية[٤١] . وفى هذا عدول صريح عن فكرة مـوت المؤلف واستبعاد أى فاعلية له فى العمل ؛ وفيه كذلك إقرار بقصدية للمؤلف ، تكون غامضة ولكن الصور تنم عليها .

كذلك فإن جول قد انطلق فى مناقشته لنظرية التفكيكية من محاولة للاقتراب من الممارسة النقدية ، بعيدا عن مجال نقد النقد ؛ لأنه تبين أن النقد العملى الذى قام به « دى مان » مثلا ، وهو أكبر المدافعين عن التفكيكية فى أمريكا ، يتعارض تعارضا حادا مع معطيات نقد النقد عنده ، وأن فى خلفية هذه الممارسة النقدية عنده « هناك مفهوم لمعنى العمل مؤداه أن ما يعنيه هذا العمـل يرتبط منـطقيا بمـا قصد إليه المؤلف »[٤١] . وهو يقول فى موضع آخر : « عندما ينظر المرء إلى الممارسة الحالية فى مواجهة النظرية النقدية ، حتى ممارسة بعض أكثر المدافعين عن التفكيكية ثورية ، فإن سيطرة الفكرة « النقـدية » عن المعنى علينا لا يمكن إنكارها . وأكثر من هذا أنى أرى شاهدا ضئيلا للغاية على أن الممارسة النقدية تمر بعمليـة تحول تتغير فيها الفكـرة « القديمة » عن المعنى فى العمل شيئا فشيئـا حتى إن تفسير (نص) مـا بالمعنى الـذى يقصده بـارت يصبـح ، أو سيصبـح فى المستقبـل القريب ، نشاطا إبداعيا بصفة أساسية ، أى لعبا بالنصوص »[٤٢] .

ثم نقف أخيرا ـ وقد طال الاستشهاد ـ عند ما ينقله لايتش عن ردّل من أن « ميلر و دى مان يحاولان المحافظة على وضع المؤلف (حتى وإن كـان بوصفـه فعاليـة) ، وتثبيت قيمة اللغـة الأدبية [التـأكيد من عنده] . وهذه العناية ذات الطابع المحافظ بالمؤسسة الأدبية ، التى

تتطابق مع (تراث النزعة الإنسانية) ، تضع الأدب في صورة من الحكمة الإنسانية والقدرة الإبداعية لها تميزها وقداستها »[٤٣] .

ـ ١١ ـ

إن كل هذا النقد ، أو كل هذه التحفظات ـ على أقل تقدير ـ يبين لنا إلى أي مدى كانت دعاوى هذه الاستراتيجية النقدية الحداثية موضع مراجعة من بعض أنصارها قبل أعدائها ، وكيف أن هذه الدعاوى ـ على الرغم من كل ما فيها من إغراء ـ لا يمكن المضي معها إلى نهاياتها ـ إذا صح أن لها نهايات .

ويكفي أن هذه الدعاوى إذا صحت فإن فكرة التفسير الأدبي تفقد مشروعيتها التقليدية ؛ ولكننا إذا أخذنا بأن هناك مبدعا ، وأن هناك شيئا اسمه الإبداع الفني ، وأن هذا الإبداع يقوم على أساس من الجدل بين المبدع والواقع والتاريخ ، ويستشرف المستقبل ، وأن النقد هو كذلك جدل مع هذا الإبداع بما هو حامل لأهداف المبدع ، وقابل ـ من ثم ـ للفهم والتفسير ـ إذا أخذنا بذلك فلن يبقى لتلك الاستراتيجية النقدية الحداثية أرض تقوم عليها .

إن الخيار واضح أمامنا ؛ وفي تقديري أنه إذا كانت هذه الاستراتيجية النقدية ، التي هي إفراز لعالم ما بعد البنيوية ، استجابة طبيعية لمعطيات زمنها على مستوى العالم الغربي بصفة أساسية ، فإن المستقبل لن يكون في صالحها ؛ لأن العالم لابد أن يبحث لنفسه عن مخرج من المأزق الذي وجد نفسه فيه ؛ وعندئذ سيتغير وجه العالم ، ويتغير وضع الإنسان فيه ، وتنشأ مع هذا التغير بالضرورة استراتيجية جديدة ، لا يملك أحد الآن ـ إلا أن يكون جريئا ومغامرا ـ تحديد ملامحها .

الهوامش

١ ـ Harolod A. Rothbart: **Cybernetic Creativity.** Robert Speller and Sons, N. Y. 1972, pp. 30-31.

٢ ـ Vassily Novikov: **Artistic Truth and Dialectics of Creative Work,** Progress Publishers, Moscow 1981, p. 18 .

٣ ـ Charles Hartshorne: Creativity as a Value and Creativity as a Transcendental Category in Michael H. Mitias (ed.): **Creativity in Art, Religion and Culture.** Elementa 42, Radopi, Amsterdam 1985, p. 7 .

٤ ـ Joseph Margolis: Emergence and Creativity-in Mitias (1985), p. 13.

٥ ـ Rothbart: op. cit., p. 26.

٦ ـ Ibid., pp.. 267.

٧ ـ Ibid., p. 27.

٨ ـ Ibid., p. 28.

٩ ـ Ibid., p. 24.

١٠ ـ Carl R. Hausman: Originality as a Criterion of Creativity -in Mitias (1985), p. 27.

١١ ـ Rothbart: op. cit., p. 25.

١٢ ـ Charles Moraze: Literary Invention-in Richard Macksey & Eugenio Donato (eds.): **The Structuralist Controversy.** John Hopkins, Balitimore & London 1972, pp. 28-9.

١٣ ـ Hartshorne: cit., p. 2

١٤ ـ : يرى هارتسهورن ضرورة أن نفتح عقولنا على عقول الآخرين حتى تكتسب إبداعاتنا مزيدا من القيمة ؛ فالتقاطع الحميم مع تجارب الآخرين يمكننا من تحقيق مستوى جديد من التركيب Synthesis
انظر : Hartshorne: ibid., p. 9 .

١٥ ـ Hausman: op. cit., p. 30.

١٦ ـ Novikov: op. cit., p. 20.

١٧ ـ Hausman: op. cit., p. 30.

١٨ ـ انظر هذه الصحيفة في البيان والتبيين للجاحظ ، ت السندوبي ، جـ١ ، ص ١٥٩ .

١٩ ـ George Whalley: **Poetic Process.** The World Publishing Company, 1967, p. XXX.

٢٠ ـ Michael Mitias: **Creativity and Aesthetics,** in Mitias (1985), p. 55.

٢١ ـ Novikov: op. cit., p. 44.

٢٢ ـ Ibid., p. 11.

٢٣ ـ Hausman: op. cit., p. 33.

٢٤ ـ Novikov: op. cit., p. 65

٢٥ ـ Ibid., p. 68.

٢٦ ـ Mitias: op. cit., p. 58.

٢٧ ـ Ibid., p. 62.

٢٨ ـ Ibid., p. 63.

٢٩ ـ Christopher Butler: The Pleasures of the Experimental Text -in Jeremy Hawthorn (ed.): **Criticism and Critical Theory,** Edward Arnold, London 1984, p. 132.

٣٠ ـ Vladimir Propp: **Theory and History of Folklore.** Manchester Univ. Press 1984, p. 78.

٣١ ـ Vincent B. Leitc: **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction,** Colombia Univ. Press 1988, p. 103.

٣٢ ـ P.D. Juhl: Playing with Texts. Can Deconstruction Account for Critical Practice? in Jeremy Hawthorn (ed.): **Criticism and Critical Theory.** Edward Arnold, London 1984, p. 59.

٣٣ ـ Ibid.

٣٤ ـ انظر : Leitch: op. cit., p. 105.

٣٥ ـ Ibid., p. 114.

٣٦ ـ Butler: op. cit., p. 133.

٣٧ ـ Ibid., p. 132.

٣٨ ـ Ibid.

٣٩ ـ Juhl: op. cit., p. 61.

٤٠ ـ Ibid., p. 62.

٤١ ـ Ibid., p. 60.

٤٢ ـ Ibid., p. 71.

٤٣ ـ Leitch: op. cit., p. 95.

الواقع الأدبى

تجربة نقدية

- نحو أجرومية للنص الشعرى
دراسة فى قصيدة جاهلية

متابعات

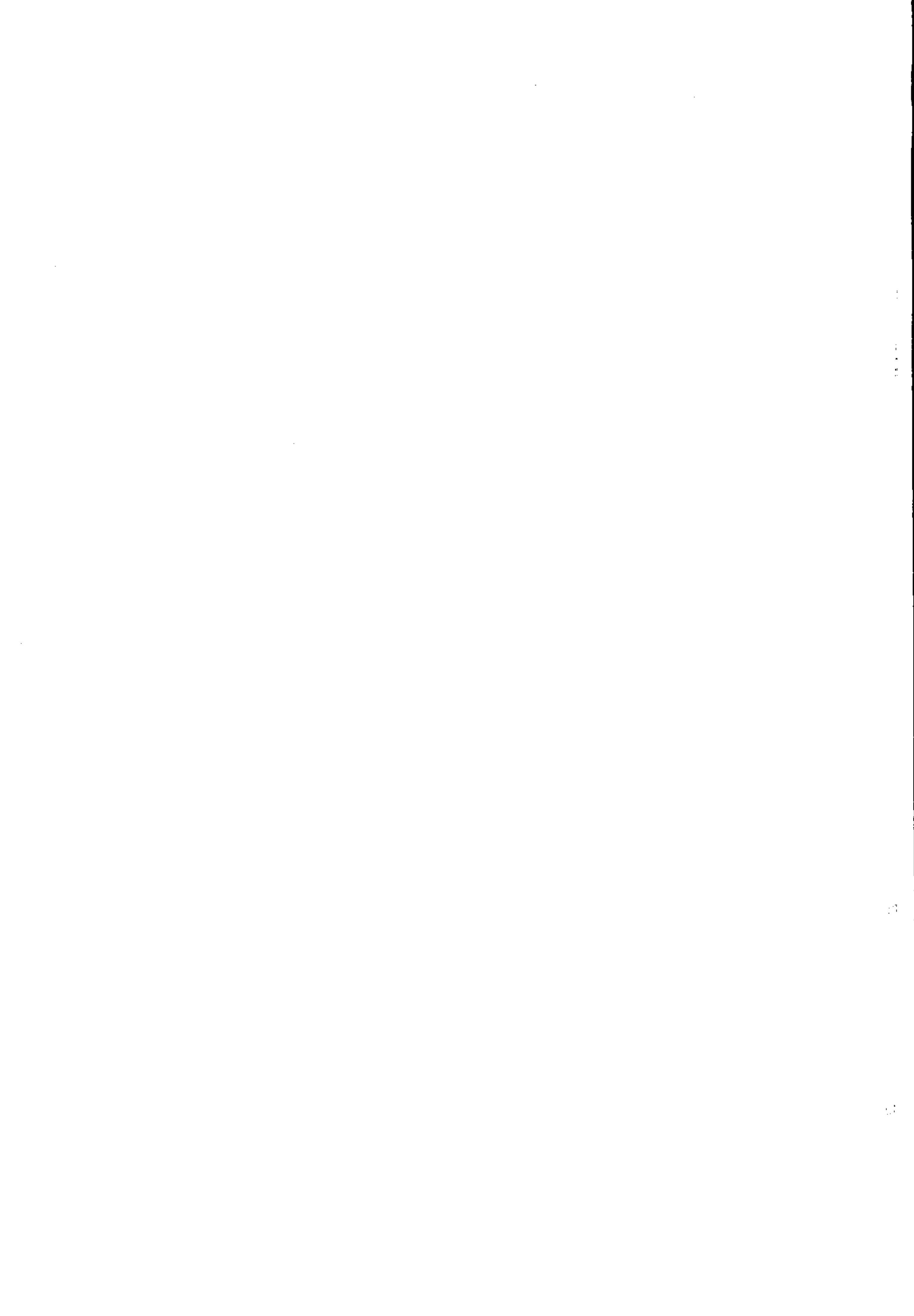
- الصورة والنغمة والفكرة
فى ديوان محمد إبراهيم أبو سنة
«رماد الأسئلة الخضراء»

- قراءة لرواية ١٩٥٢
لجميل عطية إبراهيم

عروض كتب

- النظرية الأدبية المعاصرة
تأليف : رامان سيلدن
ترجمة : جابر عصفور

- البنية البطركية
تأليف : هشام شرابى



نحو أجرومية للنص الشعرى

دراسة فى قصيدة جاهلية

سعد مصلوح

١ ــ الشاعر والقصيدة

الشاعر هو المرقِّش الأصغر . وهو ، على ما استظهره الشيخان احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون رحمهما الله تعالى ، فى شرحهما للمفضليات[١] ، ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن على بن بكر وائل . وهو ابن اخى المرقش الأكبر ، وعم طرفة بن العبد صاحب المعلقة المشهورة .

وحديث الشاعر فى القصيدة عن هند بنت عجلان ؛ وهى جارية صاحبته فاطمة بنت المنذر ؛ وله معها خبر طريف ورد مطولا فى شرح التبريزى للمفضليات[٢] ، وذكره الشيخان شاكر وهارون فى شرحهما على سنة الاختصار[٣] . وما بنا تتبع واقعات الخبر فى تفصيلاته ؛ فليرجع إليه ثمة من شاء .

وقد أخذنا النص فى الغالب الأعم عن شرح التبريزى ، إلا فى بيت واحد هو الخامس عشر ؛ وذلك قوله :

تؤذى صديقا ، وتُبدى ظنَّة　　تحزن منها وسهها ما تشيم

إذ آثرنا عليه الرواية الواردة فى نشرة الشيخين ، وهى :

تؤذى صديقا ، وتبدى ظنة　　تحرز سهها وسهها ما تشيم

ويبدو أن الرواية فى شرح التبريزى تصحيف للرواية المرتضاة .

أما شرح مفردات النص فقد أخذ عن النشرتين جميعا ، بحيث تتم إحداهما الأخرى عند الضرورة . وهذا الشرح ، وإن كان لا يغنى كثيرا فى هذا المقام ، لازم بالقدر الذى يزيل الوحشة بين القارىء وما تضمنته القصيدة من غريب .

٢ ــ النص

قال المرقش الأصغر :

١ ــ لابنة عَجْلانَ بالجَوِّ رسُومْ　　لم يتعفين ، والعهدُ قديمْ

٢ ــ لابنة عجلان ، إذ نحن معاً .　　(وأىُّ حال من الدهر تدومْ ؟)

٣ ــ أضحت قفاراً ، وقد كان بها　　فى سالف الدهر أرباب الهجومْ

٤ ــ بادوا ، وأصبحتُ من بعدِهمْ　　أحسبنى خالداً ، ولا أريمْ

٥ ــ يا ابنة عجلان ، ما أصبرنى　　على خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقدوم

* * *

(١) الجو : مكان بعينه . لم يتعفين : لم يدرسن . الرسم : الأثر بلا شخص ، والطلل : ما شخص من آثار الديار .

(٣) الهجوم : جمع هجمة وهى القطعة من الإبل ، أو المئة منها .

(٤) أريم : أزول عن موضعى وأبرح . ويروى : أحسب أنى خالد لا أريم .

(٥) القدوم : الفأس .

٦ ـ (كأن فاها عقارٌ قَرْقَفٌ نَشّ من الدَّنّ ، فالكأس رَذُوم
٧ ـ في كل مَمْسىً لها مِقْطَرةٌ ، فيها كِبَاءٌ مُعَدٌّ وحميم
٨ ـ لا تصطلى النار بالليل ، ولا توقظ للزاد ، بلهاء نؤوم)

* * *

٩ ـ أرّقني الليلَ برق ناصِبٌ ، ولم يُعِنّي على ذاك حميمْ
١٠ ـ مَنْ لِخَيَالٍ تَسَدَّى مَوْهِنا ، أشعرني الهم ، فالقلب سقيم ؟
١١ ـ وليلةٍ بِتُّها مُسْهِرةٍ ، قد كررتها على عيني الهموم
١٢ ـ لم أغْتَمِضْ طولها حتى انقضت ، أكلؤها بعدما نام السليمْ

* * *

١٣ ـ تبكي على الدهر ، والدهر الذي أبكاك ، فالدمع كالشَّنِّ هزيمْ
١٤ ـ فَعَمْرَكَ اللهَ ، هل تدري ، إذا ما لمت في حبها ، فيم تلوم ؟
١٥ ـ تؤذي صديقاً ، وتُبْدي ظِنَّةً . تحرز سهما وسهماً ما تشيم

* * *

١٦ ـ كم من أخي ثروة رأيتُه ، حلَّ على مالِهِ دهر غشوم
١٧ ـ ومِنْ عَزيزِ الحمى ذي مَنْعَةٍ أضحى ، وقد أثَّرت فيه الكُلُوم
١٨ ـ بينا أخو نعمة إذ ذَهَبَتْ وتحولتْ شِقوة إلى نعيم
١٩ ـ وبينما ظاعن ذو شُقَّةٍ ، إذ حَلَّ رَحْلا ، وإذ خَفَّ المقيم
٢٠ ـ وللفتى غائل يغولُهُ ، يا ابنة عجلان ، من وَقْع الحُتُوم

---

(٦) يروى كأن فيها عقاراً قرقفا : أي في فمها ويروى شنٌ من الدن . ويروى : صب من الدن ، والدن ختيم ، أي مختوم . العقار : الخمرة . القرقف : الذي يصيب صاحبها من شربها رعدة . نَشّ : صوت عند الغليان . الرذوم : السائل .

(٧) المقطرة : المجمرة ، والكباء : البخور أو العود . حميم : ماء حار لُحِمَّ به .

(٩) ناصب : من النصَب أو التعب ؛ وهو بمعنى مُنصِب : أي يتعبني بالنظر إليه . ويروى ناضب : أي بعيد ويروى : دائم . الحميم : القريب الذي توده ويودك .

(١٠) تسدى : تخطى إليه ، موهنا : أي بعد ساعة من الليل . أشعرني : أبطنني أو صار مثل الشعار لي .

(١٢) أكلؤها : أرعى نجومها . السليم : اللديغ

(١٣) الشن : القربة الخلق . الهزيم : المتكسر أو القربة المتشققة .

(١٥) الظنة . التهمة . تشيم : تُدْخِل في الكنانة . والشيم من الأضداد . و« ما » قبل تشيم : زائدة ؛ يقول : إنك فارغ بطال ، لا تصنع شيئا ، إنما أنت كرجل يسل من كنانته سهما ويدخل سهما .

(١٦) الثروة : الكثرة . غشوم : أصل الغشم الظلم .

(١٧) الحمى : ما منع وحفظ . ذي مَنْعَة : أي معه من يمنعه ويحفظه . الكلوم : جمع كَلْم ، وهي الجراحات ؛ أي أثر فيه الدهر ولم يبال بعزته ومنعته .

(١٨) ويروى : انقلبت شقوة .

(١٩) الشقة : السفر البعيد . والمعنى : بينما الرجل مسافر إذ حل رحله وأقام ؛ وبينما الرجل مقيم إذ سافر، أي ليس الناس على حالة ؛ يُصرفهم الدهر ؛ يُغني هذا ويُفْقر هذا ، ويظعن هذا ويقيم هذا .

(٢٠) يغوله : يذهب به . الحتوم : جمع حتم وهو القضاء .

٣ ـ فاتحة ومهاد

ثمة طريقان كلاهما وارد عند الدخول إلى عالم هذا النص لاستظهار بنيته اللغوية ، والكشف عما يتاح الكشف عنه من أسرار الأدبية فيه ، ومن الخصائص التى تؤدى بها كلماته ومبانيه الصياغية والمضمونية وظيفتها فى الفعل ، وفى تحقيق التفاعل الحميم بين متلقيها ومبدعها . فأما الطريق الأول فيقوم على تقديم صياغة مفصلة ، بين يدى التحليل ، تستبين به الأسس النظرية التى يتكىء عليها الدرس ، والمقولات المنهجية الفاعلة فى التحليل ، وعلى ما يستدعيه ذلك من تعريف بالمصطلحات المستخدمة فيه ، وبالانتماء المدرسى الذى يشكل العقيدة العلمية للباحث ، ثم الدخول ، بعد ذلك كله ، إلى عالم النص لإعمال المنهج فيه ، والتحقق من جدوى أسسه ومقولاته فى الكشف عن خبىء التصورات الباطنة فيه وهيئاتها والعلاقات القائمة بينها ، وتجلياتها فى ظاهر النص ، أى فى تشكلاته اللغوية ، وما به يكون فعلها وانفعال المتلقى بها . ذلكم هو الطريق الأول .

وأما الطريق الثانى فيمهد سالكه إلى النص بلا واسطة ، مفترضا قيام الأساس المنهجى ، ووضوح الانتماء المدرسى ، وانضباط إجراءات التحليل فى صدر العلم السابق على التحليل لدى الباحث . وهنا تختفى الصياغة المفصلة المبينة عن كل ذلك ، ولا يظهر فى الدرس إلا تجلياته وآثاره ، وتترك للقارىء ـ حينئذ ـ مهمة الاستنباط والاستدلال ، والتهدى إلى المهاد النظرى الذى صدرت عنه الدراسة ، والحكم ، من ثم ، على كفاءته وجدواه .

ولأن كلا الطريقين له من الجدوى والمحاذير مايجعل التردد بينهما واردا ، فقد حار الباحث أيَّهُ يسلك حين أراد المغامرة بالدخول إلى عالم هذا النص الجاهلى الآسر ، ثم يصوغ حاصل هذه المغامرة تحت عنوان « تجربة نقدية » . وهو عنوان يقترحه هذا المنبر العلمى الجاد ليكون عنوانا جامعاً بين البساطة والخطورة فى آن معا .

ولعلنا بهدى من هذا العنوان وفى هذا المقام ، أن نكون أميل إلى ارتكاب الطريق الثانى . بيد أن ذلك لا يعفينا من بيان كاشف عن جوهر الأساس اللسانى الذى تستند إليه هذه المعالجة ، جاعلا من مواجهة هذا النص سانحة نؤكد من خلالها ما سبق أن طرحناه من « ضرورة العمل على إرساء منهج لسانى فى نقد الأدب العربى ، يكون فيه النص ، أو الخطاب الأدبى هو موضوع الدراسة ، ويكون منهج الدراسة فيه لسانيا بالمفهوم العلمى لهذا المصطلح »[٤] .

وهنا نجزم بأننا فى حاجة ، لكى نرسى هذا المنهج ، إلى ما يشبه تغيير القبلة البحثية ، وذلك بالانتقال بالنحو العربى (واللسانيات العربية بعامة) من طور ظل فيه حبيس أسوار الجملة ، أى الكلام المفيد فائدة يحسن السكوت عليها ، إلى طور يكون فيه النحو (بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادرا بوسائله على محاصرة النص ووصفه ، والكشف عن علاقاته التى تتحقق بها نصية النص بما هو حدث تواصل مركب ، ذو بنية مكتفية بنفسها ، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل .

لقد استظهرنا فى غير هذا المقام « أن النمط التقليدى السائد فى دراسة النحو العربى وتدريسه بمدارسنا وجامعاتنا ليس هو الممكن الوحيد ، على ما يعتقده كثيرون بادى النظر . إنه ، فيما نرى ، ليس إلا واقعا علميا يمكننا ـ بل إن علينا ـ أن نجاوزه إلى واقع علمى جديد . لقد استنفد هذا النحو أغراضه ، واستهلك نفسه ، أو استهلكه أصحابه ، درسا وتدريسا ، بعد أن أنضجه أسلافنا حتى احترق ، وولجنا به نحن إلى نفق مظلم ، محال معه أن نضيف إليه جديداً إلا بإدراك هذه الحقيقة »[٥] . ورأينا فى ذلك « أن مكمن الخطر فى قضية النحو العربى يتجاوز انعدام التحليل النحوى للنصوص إلى عدم إحساس الحاجة إليه أصلا ؛ مع أننا ننيط بهذه النقلة تحقيق المرجو من الخروج بالنحو العربى مما نحس أنه أزمة آخذة بخناقه ، كابحة لدوره الفاعل فى دراسة العربية ونتاجها وإبداعاتها الأدبية ، حين ارتبط بغاية ضئيلة نحيفة لاتليق بجلاله وثرائه ؛ ونعنى بها عصمة اللسان من الزلل . وليته قد وفق إلى القيام بها على النحو المأمول »[٦] .

وهذه الدراسة هى محاولة أولى لامتحان جانب من الفروض والإجراءات ، التى تشكل ملامح فكرة أجرومية النص text grammar (= نحو النص = لسانيات النص text linguistics) ، على النص العربى (فى الشعر خاصة) . ولا يخفى مُا يحف بتلك الغاية من صعوبة يتصل بعضها بمفارقة المعالجة للمألوف والمتوقع ، وبعضها بتطويع أجرومية النص بما هى إنجاز لسانى معاصر لدراسة نص عربى أولا ، وشعرى ثانيا ، وجاهلى ثالثا . وهى صعوبات متراكبة بعضها فوق بعض . ويتصل بعض ثالث بضرورة إقامة نوع من الجسور الواصلة بين هذا النمط الوافد من التحليل والموروث النحوى ؛ إذ إننا نؤمن « أن البدء من الصفر المنهجى فى هذا المقام يعنى إهدار أربعة عشر قرنا من النتاج اللسانى المتميز ، الذى هو إنجاز قوم من أعلم الناس بفقه العربية ، وأسرار تركيبها ، وذخائر تراثها . وما يكون لنا حقا ، إذا كنا من أولى الألباب ، أن نلوى رؤ وسنا إعراضا عن كنوز هى عمر هذه الأمة ، ومركب جوهرى من مركبات ثقافتها[٧] .

٤ ـ النص والنصية

ولدت أجرومية النص من رحم البنيوية الوصفية القائمة على أجرومية الجملة فى أمريكا ، وكان مقال زيليج هاريس Zellig Harris تلميذ بلومفيلد وأستاذ تشومسكى ثم مريده فيما بعد عن « تحليل الخطاب » Discourse Analysis ، من معالم الطريق فى هذا الاتجاه[٨] . ثم شهدت اللسانيات منذ منتصف الستينيات فى أوربا ومناطق أخرى من العالم توجها قويا نحو الاعتراف بأجرومية النص بديلا موثوقا به لأجرومية الجملة ، وفتحت للدرس اللسانى منافذ كان لها أبعد الأثر فى دراسة اللغة ووظائفها النفسانية والاجتماعية والفنية والإعلامية . ولم يكن عجبا أن تحاول المدارس اللسانية ، على اختلاف منطلقاتها وغاياتها وإجراءاتها ، أن تقدم طرزها وصيغها ومنظومة مصطلحاتها المميزة لها فى هذا المضمار . ولم يكن بد ـ مع تعدد الدروب والتفافها فيما نحن بصدده ـ من اختيار نعرف به المراد من النصtext والنصية textuality ، أى ما به يكون الكلام نصا . وقد

آثرنا هنا أن نعتمد تعريف "روبرت آلان دى بوجراند Robert Alain de Beaugrand" و "ولفجانج أولرخ دريسلار Wolfgang Ulrich Dresslar" لمفهوم النص ، من حيث إنه « حدث تواصلى com- municative occurence » ، يلزم لكونه نصا أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة ، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير[٩] :

(١) السبك	cohesion
(٢) الحبك	coherence
(٣) القصد	intentionality
(٤) القبول	acceptability
(٥) الإعلام	informativity
(٦) المقامية	situationality
(٧) التناص	intertextuality

ويمكن تصنيف هذه المعايير السبعة فى :

(١) ما يتصل بالنص فى ذاته text-centered، وهما معيارا السبك والحبك .

(٢) ما يتصل بمستعمل النص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا user centered ، وذلك معيارا : القصد والقبول .

(٣) ما يتصل بالسياق المادى والثقافى المحيط بالنص ، وذلك معايير الإعلام والمقامية والتناص .

ولا شك أن إعمال تلك المعايير السبعة فى تحديد ما به يكون الكلام نصا إنما يعدل من نظرتنا إلى التقابل المفترض بين مفهومى الجملة والنص . ومن ثم يكون معيار التمييز بين ماصُدَقات المفهومين بعيدا من أن ينحصر فى الكَمِّ أو مطلق البنية النحوية ، وتكون الجملة النحوية ، التى تتوافر لها هذه المعايير السبعة نصا . أما سلسلة الجمل التى يتخلف عنها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصا ، حتى وإن تحققت لها سلامة التركيب النحوى .

ونحن معنيون هنا أصالةً باختبار المعيارين المرتكزين على النص فى ذاته ، وهما معيار السبك والحبك[١٠] ، وسنلم تبعا بما سواهما حين يقتضى المقام . ومن ثم كان لزاما أن نقدم بين يدى هذه الدراسة تعريفا بالمعيارين المقصودين بالدرس . أما التعريف بما يدور فى فلكهما من مصطلحات ، أو بعلاقات الاعتماد المتبادل بينهما ، فسنلم به فى أثناء معالجتنا للقصيدة ، بحيث يتلازم التعريف بهما مع إعمالها فى النص إعمالا تنجلى به شبكة العلاقات المعقدة ، الحاكمة على هذه المفاهيم .

٤ - ١ . السبك cohesion

يختص معيار السبك بالوسائل التى تتحقق بها خاصية الاستمرارية فى ظاهر النص surface text . ونعنى بظاهر النص الأحداث اللغوية التى ننطق بها أو نسمعها فى تعاقبها الزمنى ، والتى نخطها أو نراها بما هى كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمبانى النحوية ، ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته . ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوى grammatical dependency [١١] . ويتحقق الاعتماد فى شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هى :

(١) الاعتماد فى الجملة	intra-sentential
(٢) الاعتماد فيما بين الجمل	inter-sentential

(٣) الاعتماد فى الفقرة أو المقطوعة .

(٤) الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات

(٥) الاعتماد فى جملة النص .

أما الأشكال التى تتجلى فيها أنواع الاعتماد فكثيرة ، وسنعرض لها عند معالجة النص .

٤ - ٢ . الحبك coherence

إذا كان معيار السبك مختصا برصد الاستمرارية المتحققة فى ظاهر النص فإن معيار الحبك يختص بالاستمرارية المتحققة فى عالم النص textual world ، ونعنى بها الاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم . وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجا وإبداعا أو تلقيا واستيعابا ، وبها يتم حبك المفاهيم من خلال قيام العلاقات (أو إضفائها عليها إن لم تكن واضحة مستعلنة) على نحو يستدعى فيه بعضها بعضا ، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض .

ويمكن تعريف المفهوم concept بأنه محتوى مدرك cognitive content ، يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق فى العقل . أما العلاقات relations فهى حلقات الاتصال بين المفاهيم . وتحمل كل حلقة اتصال نوعا من التعيين للمفهوم الذى ترتبط به بأن تحمل عليه وصفا أو حكما ، أو تحدد له هيئة أو شكلا . وقد تتجلى فى شكل روابط لغوية واضحة فى ظاهر النص ، كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يضفيها المتلقى على النص ، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط ، وهنا يكون النص موضوعا لاختلاف التأويل .

وحين نقول إن المفهوم قابل للاستعادة والتنشيط بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق فى العقل ـ نكون فى مواجهة مباشرة مع قضايا تقع فى الصميم من علم النفس الإدراكى cognitive psychology تتصل بالذاكرة بنوعيها : القصيرة المدى short-term memory والبعيدة المدى long- term memory ، وتتصل كذلك بفضاء عمل الذهن mental workspace ، الذى يمكن خلاله تنشيط المفاهيم والعلاقات لتشكل ما يسمى بالمخزون النشط active storage . وهكذا يتصل مفهوم أجرومية النص بمجال معرفى زاخر بالنظريات والاجتهادات ، على نحو يُصَعِّب من مهمة الباحث ، ولكنه يزيدها

إمتاعا وثراء . ولعلنا نلمس بعض جوانب هذا التلاحم الحميم بين المباحث اللسانية والنقدية والنفسانية عندما نعرض لدراسة معيارى السبك والحبك فى القصيدة المطروحة للبحث ، وفى هذا التلاحم يتحقق الاعتماد المتبادل بين المعيارين على نحو تتجلى به الحبكة المضمونية فى بنية ظاهر النص ، كما يعين ظاهر النص على تحقيق الحبكة المضمونية . وبكليهما تتحقق استمرارية النص صياغة ومضمونا .

ونأخذ الآن فى مباشرة القصيدة وتأملها فى ضوء ما أسلفنا بيانه من أسس ومقولات وإجراءات منهجية .

٥ . تقسيم القصيدة

ربما كان النص الشعرى بعامة ، والعربى بخاصة ، والعربى العمودى على نحو أخص — أسعد حظا من حيث اشتماله بادى النظر على علامات شكلية توفر له إطاراً محسوساً تتحقق للنص بها سمة الاستمرارية الظاهرة للعيان ؛ ونعنى بها قيامه على نوع من الإيقاع والتقفية بدرجات متفاوتة من الحرية .

بيد أن هذه العلامات الشكلية ليست فى ذاتها ضمانا كافيا لتحقق الاستمرارية فى النص . وصفة النصية تتفاوت بحسب اعتضاد المعايير السبعة بعضها ببعض ، ولا سيما معيارا السبك والحبك ؛ بل إن إيلاف المتلقين لوحدة الوزن والقافية فى الشعر القديم يكاد يغرى بتحييد أثر هذه العلامة الشكلية فى إضفاء الاستمرارية على النص . ومن ثم يدفع النص الباحث أحيانا إلى التماس علة الفاعلية والكفاءة فى النص فيما وراء الوزن والقافية ، كما يدفع الشاعر المعاصر غالبا إلى ألوان من التمرد عليهما ، والتحدى لهما ، تتخذ شكل حركات تحديثية متنوعة المنطلقات والأشكال والآثار.ولكن ماذا عن قصيدتنا وقد جاءت على سمت الشعر القديم فى الالتزام بما نطلق عليه عادة وحدة الوزن والقافية ؟ تلكم هى مسألة أولى وجوهرية فى مواجهتنا لهذا النص . وأخرى ، هى أننا بإزاء القصيدة المعاصرة نجد من الشاعر نفسه معينا للمتلقى على تقسيم القصيدة أقساما يمكن أن يتخذ منها هاديا للكشف عن العلاقة بين عالم النص وظاهر النص . وتظهر هذه التجزئة فى حال الطباعة بأشكال تتفاوت بساطة وتعقيدا ، ولكنها موجودة أبداً . أما فى القصيدة القديمة فلا شىء من ذلك مطلقا ، بل لا إحساس للحاجة إليه أصلا . وإنما تأتيك القصيدة فى هيئة مطبوعة على صفحة القرطاس ، ترسُخ فى وعى المتلقى ولاوعيه تهمة الرتابة فى النغم ، وافتقارها إلى ما سموه « الوحدة العضوية » التى سارت بذكرها الأقلام فى زمان غبر ، وحاجتها إلى إعادة ترتيب أبياتها على نحو تتحقق به الوحدة المفتقدة المزعومة[١٢].وهذه تهم يعلم الله والراسخون فى العلم أنها لم تصادف موضعها ، وأن مرد الأمر ، فى بعض جوانبه ، إلى خلو القصيدة من التقسيم ، وإلى افتقارها إلى ما ينبغى تزويده بها من علامات الترقيم ، وتحكيم تقاليد القسمة المقدسة لكل بيت من أبياتها إلى شطرين بينهما بياض ، والتسوية بين قصيدة بعينها وسائر ما قالته العرب فى هيئة واحدة متوقعة سلفا ، تنتفى معها كل خصوصية للنص .

وأنت إذا رجعت إلى ما كتبه واحد من أشياخ العلم الأعلام فى تاريخ الثقافة العربية هو الأستاذ محمود محمد شاكر فى سلسلة مقالاته الذهبية عن القصيدة الذائعة الصيت ، المنسوبة خطأ — على ما استظهره الشيخ — إلى تأبط شرا ؛ تلك التى مطلعها :

إن بالشِّعب الذى دون سلع ... لقتيلا ، دمه ما يُطَلّ

لرأيت مصداق ما نقول فى الهيئة التى ارتضاها لكتابة القصيدة ، ولعلمت علما ليس بالظن أن حاجة القصيدة القديمة إلى التقسيم والترقيم لإظهار مخبوء الجمال فى النغم والمبانى هى حاجة أصيلة وليست مستوردة بحال[١٣] .

وإذا كان الشاعر المعاصر قد تولى بنفسه — فى معظم الأحيان — مهمة التقسيم والترقيم ، وحمل بذلك شيئا من العبء عن الباحث ، فإن تصدى الباحث لهذه المهمة فى دراسة الشعر القديم هو عمل محفوف بالمخاطر ، معرض لخطر النسبية وتحكيم الذوق ؛ وهو فى النهاية نوع من القراءة والتفسير للنص ، بل إنه أساس أيضا لكل قراءة وتفسير . ويرى القارىء فى صدر هذه الدراسة قصيدة المرقش الأصغر ، وقد قسمت ورقمت نحواً من التقسيم والترقيم نقترحه بين يدى البحث[١٤]. ومن حق القصيدة والشاعر والقارىء أن يتساءلوا عن الأساس الذى قام عليه هذا التقسيم ، وعن الكيفيات التى نحميه بها من خطر الذاتية والتحكم . هنا يسعفنا أحد الاجتهادات فى أجرومية النص بفكرة المفاتيح الظاهرة surface cues[١٥] ،التى يمكن رصد نقاط التحول داخل النص من خلالها ، وهى فى جوهرها علامات مادية تكون منطوقة ومسموعة ومرئية ، يناط بها الكشف عن هذه التحولات .

ويبدو لنا أن رصد تحولات الضمائر الشخصية فى القصيدة كفيل بتقديم البرهان على كفاءة التقسيم ؛ ففى الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا . ويشكل ضمير المتكلم مظهرا دالا على زاوية الرؤية المحورية هنا ، وذلك من خلال صيغة الجمع فى صدر الأبيات :

٢ - إذ نحن معا

وبصيغة المفرد فى خواتيمها :

٤ - وأصبحت . . أحسبنى . . . أريم

٥ - ما أصبرنى (أنا)

ثم تفجؤنا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثا عن ابنة عجلان فى الأبيات السادس والسابع والثامن :

٦ - كأن فاها .

٧ - لها مقطرة .

٨ - لا تصطلى النار . . لا توقظ بالليل ، بلهاء نؤوم (أى هى) .

ثم تأتى النقلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصى فى البيت التاسع وماتلاه إلى الثانى عشر، عودا إلى ضمير المتكلم، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه :

٩ - أرقنى . . ولم يُجِنِّى
١٠ - أشعرنى الهم .
١١ - وليلة بِتُها . . كررتها على عينى
١٢ - لم أغتمض . . أكلؤها (أنا)

أما النقلة الرابعة التى تبدو مفاجئة أيضا فتبدأ من البيت الثالث عشر فى شكل تحول من التكلم إلى الخطاب، حديثا من الشاعر إلى ذات نفسه ـ على ما نرجحه فى قابل .

١٣ - تبكى على الدهر (أنت) . . والدهر الذى أبكاك .
١٤ -فعمرك الله . . هل تدرى (أنت) . . لمتَ
١٥ ـ تؤذى صديقا . . تبدى ظنة . . تحرز سهما . . ما تشيم (أنت) .

ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح فى بيت هو السادس عشر، وهو المفتاح الضابط لزاوية الرؤية فى بقية أبيات القصيدة وإن بقى فردا دون أن يعتضد بغيره إلى أن فرغ الشاعر من مقالته .

١٦ - كم من أخى ثروة رأيته . . .

والآن ؛ أيمكن أن تكون تحولات الضمائر على هذا النحو المفاجىء والمستعلن عارية من الدلالة ؟ ثم أيكون اللجوء إلى الزعم المشهور بافتقار القصيدة الجاهلية إلى الوحدة العضوية، أو باتهام الرواة، أوبالاجتهاد فى ترتيبها على غير ماروبت، هو الحل المريح من كل قلق علمى تثيره الأبيات بهذه التحولات ؟ وما معنى أن تجرى هذه التحولات وغيرها داخل إطار يزعمون له الجمود والرتابة من وزن واحد وقافية واحدة ؟ لن نجيب الآن عن هذه السؤالات وأضرابها، وإن كان السكوت عن الجواب فى هذا المقام جوابا . لكن الذى لاخلاف عليه، أو هكذا نظن، لما تلزمنا إياه بديهة العقل، أن هذه التحولات فى جهات الأفعال، متمثلة فى تغير الإسناد إلى الضمير على نحو يبدو صريحا مستعلنا بريئا من شبهة التحكم، لا يمكن إلا أن تكون هى المعالم والصوى المبينة عن نقاط التحول فى الرؤية الشعرية والصياغة اللغوية للنص ؛ ومن ثم فهى دليل يمكن اللجوء إليه فى اطمئنان لتقسيم القصيدة على النحو الوارد فى صدر الدراسة .

٦ . مفاتيح التقسيم ودلالات أخر

ارتضينا أن تكون تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح ظاهرة يناط بها الكشف عن أقسام القصيدة . وهذه الأقسام هى مبان صغرى micro- structures (على مستوى ظاهر النص المنضبط بمعيار السبك، وعلى مستوى عالم النص المنضبط بمعيار الحبك)،تدخل فى تشكيل البنية الكبرى macro structure [١٦] (على المستويين أيضا) . وهنا تكون الأقسام هى الفقرات المكونةللمقالة الشعرية، ويصبح الكشف عنها ضرورة لايمكن مجاوزتها عند مباشرة النص إنتاجا أو تلقيا .

بيد أنه مما يستيقظ النظر أن حسبان تحولات الضمائر الشخصية مفاتيح للتقسيم لا يستنفد دلالاتها الأخر ذات الصلة الحميمة بكلية النص .

وإذا كانت القصيدة تدور حول ثنائية المعية والشتات :
٤ ـ لابنة عجلان ؛ إذ نحن معا(وأى حال من الدهر تدوم ؟)
٥ ـ بادوا، وأصبحت من بعدهم أحسبنى خالدا، ولا أريم.

أوحول ثنائية الوُجْد والفَقْد:
١٦ ـ كم من أخى ثروة رأيتهُ حل على ماله دهر غشوم
١٧ ـ ومن عزيز الحمى ذى منعة أضحى وقد أثرت فيه الكلوم
١٨ ـ بينا أخو نعمة إذ ذهبت، وتحولت شقوة إلى نعيم
١٩ ـ وبينما ظاعن ذو شقة، إذ حل رحلاً، وإذ خف المقيم

نعم ! إذا أخذنا ذلك فى الحسبان فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضربا من الالتفات على مستوى النص يجاوز ما عرفه البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد والمثال ؛ إذ يغدو الالتفات هنا مظهرا يجسد لغويا فى ظاهر النص علاقة التأرجح والتحول والصيرورة الدائمة التى تميز المفاهيم الفعالة فى عالم النص . وهنا يكتشف المتلقى أشكالا وأبعادا ودلالات أخرى للالتفات إذا ما تدبره من منظور النص . فنحن إذا استثنينا القسم الثانى من القصيدة وجدنا الضمائر تتردد بين التكلم فالخطاب فالتكلم، ووجدنا الخطاب فى القسم الرابع خطابا للنفس على التجريد ؛ فليس الباكى على الدهر والذى أبكاه الدهر إلا الشاعر نفسه.وحينئذ نعلم أن ما يبدو إقحاما للحديث عن ابنة عجلان بين قسمين يسودهما ضمير المتكلم جدير بأن يكون ـ بضرب من التوسع فى المصطلح ـ نوعا جديداً من الالتفات، حتى مع اختلاف الجهة، ذا صلة عميقة بظاهر النص وبعالمه الباطن[١٧] .

ونحن نرى، كذلك، فى هذا الضرب من الالتفات تجسيدا لغويا لظاهرة من أعقد ظواهر القصيدة المعاصرة، وإن لم يخل منها النص الشعرى القديم . وشاهدنا فى ذلك أن صوت الشاعر المتكلم عن ذات نفسه فى خطاب صريح لمحبوبته فى القسم الأول يغاير صوت الشاعر الواصف لمحاسن هذه المحبوبة وصفا يتحدث فيه عن محبوبة غائبة . وليس بواضح من ظاهر النص من المقصود بالخطاب على التعيين على نحوما هو واضح فى القسم الثانى . وهذا غير صوت الشاعر المتحدث إلى نفسه عن ذات نفسه حديثا لا يشوبه التجريد فى القسم الثالث . ثم إننا نجد أنفسنا فى القسم الرابع أمام شاعر يتحدث إلى نفسه حديثا يجرد فيه من ذاته شخصا آخر، فتنقسم بذلك نفسه شطرين : متكلم ومخاطب . أما فى القسم الخامس الأخير فيعود أدراجه ليغلق لنا بنية التحولات فى الضمائر على نحو ما بدأ فى القسم الأول، متحدثا عن نفسه إلى ابنة عجلان فى البيت الأخيرمن القصيدة . ولنا أن نقارن بين البيت الخاتم فى كل من القسمين على بعد ما بينهما :

٥ ـ يا ابنة عجلان ، ما أصبرنى على خطوب كنحت بالقدوم
٢٠ ـ وللفتى غائل يغوله ، يا ابنة عجلان ، من وقع الحتوم

وهذا التعدد فى الأصوات يصحبه من جدل الثوابت والمتغيرات فى التشكيل اللغوى ما يجعل من تجربة النص شبكة من العلاقات الصياغية والمضمونية الآسرة ، التى تعلى من كفاءة النص وفعاليته . وسنحاول الكشف عن هذا الجانب بمعالجتنا لوسائل السبك والحبك الفاعلة فى هذا النص .

٧ ـ وسائل السبك

ذكرنا أن ثمة وسائل ينسبك بها النص ، وتقوم على مبدأ الاعتماد النحوى (بالمفهوم الواسع لمصطلح النحو) . ويتحقق الاعتماد النحوى فى شبكة من العلاقات الهرمية والمتداخلة ، ويأتى فى مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية ، كما يتخذ أشكالا من التكرار الخالص ، والتكرار الجزئى ، وشبه التكرار ، وتوازى المبانى ، وتوازى التعبير ، والإسقاط ، والاستبدال ، وعلاقات الزمن ، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة[١٨] . وكل أولئك إنما يتحقق فى أنماط متداخلة ومتعانقة ، تتباين من نص إلى نص ، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى ، وبحسب النماذج الكلية التى تشخص وحدته واستمراريته . وجدير بالذكر أنك ربما وجدت هذه الظواهر ، بعضها أو جلها ، فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب أشتاتا وفرادى ، لانصرافهما إلى متابعة الشاهد والمثال والجملة. ولعل فى التراث البديعى من الثراء والخصوبة من هذه الوجهة ما يحفز الجادين من الباحثين إلى استفراغ وسعهم فى إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصى[١٩] .

ونأتى أولا إلى أظهر وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة المباشرة وهى التكرار (أو الإعادة) recurrence فى ظاهر النص . لقد ارتبط التكرار فى التراث النحوى بالتوكيد اللفظى ، وفى التراث البلاغى بالتوكيد لنكتة : كتأكيد الإنذار ، أو الإيغال ، أو زيادة المبالغة ، أو غير ذلك مما نص عليه البلاغيون وأوردوا عليه الشواهد . بيد أنا فى النص الماثل نجد أنماطا من التكرار كلها جدير بالنظر وقابل لاستكناه دلالاته المتعددة ، ولتأكيد نصية النص . لنتأمل القسم الأول من القصيدة ؛ فسنجده ينفرد من بين جميع أقسامها بتكرار محض Full recurrence (ونعنى به إعادة أعيان الألفاظ) ، يبدو واعيا ومقصودا ، لاسم الحبيب « ابنة عجلان » ؛ إذ ذكرها فى صدر البيتين الأولين فى موضع الخبر المقدم ، ناسبا إليها الرسوم ، ومتحدثا عنها فى صيغة الغائب ، ثم ذكرها مخاطبا إياها خطابا مباشرا فى صدر البيت الخامس . وما أجدرنا أولا أن نتوسع فى مفهوم الالتفات البلاغى لنجاوز أسوار حصره فى تغيير الضمير مع اتحاد الجهة ، فنضيف إليه تغيير جهة التكلم مع اتحاد موضوع الكلام . وما سقناه الآن هو مثال لذلك ، كما قد يكون من أمثلته أيضا التجريد على مذهب السكاكى ، الذى ضربوا له مثلا قول القائل :

تطاول ليلك بالإثمد ونام الخلىُّ ولم ترقد

كما أن القسم الرابع من هذه القصيدة هو فى رأينا من أمثلة الالتفات على هذا المذهب .

هذا التكرار لاسم « ابنة عجلان » إلحاح يبرز به فى صدر الكلام الذات التى هى محور القول أو « جهة الشعر » بمصطلح حازم القرطاجنى[٢٠] ولكن الاسم الصريح يختفى من سائر القصيدة ولا يرد إلا مستبدلا به الضمير أو التعبير المفسر paraphrase « من الخيال تسدى » ، ولا يفجؤنا بالظهور الصريح إلا فى البيت الأخير :

وللفتى غائل يغوله ، يا ابنة عجلان من وقع الحتوم

تُرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة المتلقى اسم الذات التى هى محور القول على نحو مفاجىء ، ينتقل به من المخزون النشط فى الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفلكية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة فى فضاء عمل الذهن ، ولينشط هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثره الفاعل بعد الفراغ من تلقى القصيدة فلا ينتهى بنهايتها ، وليستعيد بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التى ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته ، وليؤكد ـ قبل كل ذلك وبعده ـ نصية نصه ، وكأنه يضع القصيدة كلها بأن يعمد إلى اسم المحبوبة الذى صدَّر به مقالته صريحا ثم توارى طويلا خلف الضمير ليذكر صريحا مرة أخرى فى آخر كلمات القصيدة كأنه يضع القصيدة كلها بين قوسين .

ثمة لفظ آخر يشكل مساكاً للقصيدة كلها بتكراره تكرارا محضا هو لفظ « الدهر » :

٢ ـ لابنة عجلان إذ نحن معا . وأى حال من الدهر تدوم ؟
٣ ـ أضحت قفاراً وقد كان بها فى سالف الدهر أرباب الهجوم
١٣ ـ تبكى على الدهر ، والدهر الذى أبكاك ، فالدمع كالشن هزيم
١٦ ـ كم من أخى ثروة رأيته حل على ماله دهر غشوم

ثم إنه يأتى إلى البيت الخاتم فيعبر باللفظ المفسر عن الدهر فى تسمية مبهمة تجمع كل ما سبق ، وتنشط ذلك المفهوم تنشيطا يمتد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقى القصيدة ؛ وذلك قوله :

٢٠ ـ وللفتى غائل يغوله يا ابنة عجلان ، من وقع الحتوم

وهذا « الدهر » أو « الغائل الذى يغول » يدخل مع المفاهيم الأخرى المنتظمة فى فلك القصيدة فى علاقة جديرة بالنظر . فابنة عجلان ، وإن كانت تحتل موقع القلب من هذه المفاهيم ، ومركز الجاذبية الذى ينظم علاقتها بعضها ببعض ، نقول إنها ، وإن كانت كذلك ، هى ليست مفهوما فاعلا بنفسه بل فاعلا بغيره ؛ وغيرُه هذا هو « الدهر » أو الغائل » . ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة فى تشكيل فضاء القصيدة . وهذه الثلاثية هى « الفاعل والقابل والأثر »[٢١] ؛ فالدهر هو المفهوم « الفاعل » ؛ وسائر ما عداه : ابنة عجلان ، والليل ، والرسوم، والإنسان ، كلها مفاهيم تدخل تحت « القابل » ؛ والعفاء والإقفار ، والسهد وتبدل الأحوال « أثر » . بيد أن من هذا « القابل » ماهو « فاعل » بغيره كما ذكرنا ،

ومثاله هنا المحبوبة والليل . ولا يكلفنا الأمر كبير عناء في إقامة الدليل على هيمنة مفهوم « الدهر » الفاعل على طرق الثلاثية الأخرين . فالدهر في البيت الثالث « ظرف » وكل ما عداه مظروف . وفي قوله الذي ساقه مساق الاستفهام المراد به النفي : « وأى حال من الدهر تدوم ؟ » تأتى « من » الجارة لتحتمل معنى التبعيض ؛ أى « وأى حال من أحوال الدهر تدوم؟ »، ولتحتمل أيضا معنى « العلة » أى « وأى حال بسبب الدهر تدوم؟ ». والمعنى الوظيفى الأول مشهور ، وأما الثانى فمن شواهده الآية الكريمة : « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة »[٢٢] ، وقول الفرزدق في صفة على بن الحسين (رضى الله عنهما) :

يُغضى حياءً ، ويُغضَى من مهابته ، فلا يُكَلَّم إلا حين يبتسم

أما ذروة المأساة فتتجسد حين تختلط الأمور فلا ينماز القابل من الفاعل في وهم الشاعر ؛ فيبكى هو على الدهر ، ولكنه سرعان ما يرد نفسه إلى الصواب ، مصححاً تلك العلاقة التى هى أبدا علاقة قاهر بمقهور ، ما إلى تبدلها من سبيل :

١٣ ـ تبكى على الدهر ، والدهر الذى أبكاك ، فالدمع كالشن هزيم .

وما حيلة العاجز الذى لا يعينه على أمره حيم [٩] حيال « دهر غشوم » ؟ [١٦] . إن « الدهر » لا يرد في النص إلا مسنداً إليه أو موصوفا أو كليهما ، وذلك هو المظهر النحوى للثبات . أما « القابل » فهو في أحوال من التبدل لا تنتهى ، يعبر النص عنها بالأفعال ذات الدلالة المعجمية على التحول والصيرورة : « تدوم » في سياق النفى ، «بادوا» ، « تحرز وتشيم » ، « ذهب » « تحوّل ، حلّ ، خفّ »، وبالأفعال الناسخة التى فقدت دلالتها على الحدث وأمحضت للدلالة على الصيرورة الزمنية :

(أضحت قفارا وقد كان بها . . . ، أصبحت من بعدهم ، أضحى وقد أثرت) ، وبألوان من الطباق والمقابلة على المستوى النحوى والدلالى تشكل البنية الأساسية للقسم الأخير من النص ، وبالتركيب النحوى الدال على تشعيث الزمن المستمر :

(بَيْنَا . . . إذ ، وبينما . . . إذ) . وكل أولئك هو مظهر التحقق النحوى لثنائية المعية والشتات ، وثنائية الوجد والفقد الحاكمتين على العلاقة بين مفاهيم النص التى هى من النوع « القابل » . أما مقولة الزمن فلنا إليها عودة عما قليل .

كان ماسلف أن سقناه حديثا عن نوع بعينه من التكرار سميناه التكرار المحض . بيد أن الحديث لا يتم تمامه إلا بالإشارة إلى مظهرين من مظاهر التكرار المحض : أولهما التكرار مع وحدة المرجع (أى والمسمى واحد) ، وهو ما مثلنا له بتكرار اسم المحبوبة ولفظ الدهر[٢٣] ؛ وثانيهما التكرار مع اختلاف المرجع (أى والمسمى متعدد) . ومثال الضرب الأخير من القصيدة تكرار « حيم » في القافية ؛ إذ وردت بمعنى الماء الحار الذى تحم به المحبوبة (في البيت السابع) ، وبمعنى القريب الذى توده ويودك (في البيت التاسع) ، وقد وردت في القرآن الكريم بالمعنيين ، و « حل » بمعنى فك وأقام بالمكان[٢٤] . وتطرح علينا هذه الفكرة تحليل وظيفة الجناس التام من منظور أجرومية النص . وسنحاول أن نلم بهذه المسألة في موضعه من الكلام .

ثمة نوع آخر من التكرار بما هو وسيلة من وسائل السبك والحبك في النص ، يطلق عليه في هذا النوع من المعالجة : التكرار الجزئى Partial recurrence . ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة . ولنتأمل ما يأتى من الأمثلة :

٩ ، ١١ ـ أرقنى الليلَ ؛ وليلة بتها
١٠ ـ ١١ ـ أشعرنى الهم ؛ كررتها . . الهموم
١٣ ـ تبكى على الدهر . . . أبكاك
١٤ ـ لمت في حبها ؛ فيم تلوم
١٦ ، ١٨ ـ أخى ثروة ؛ أخو نعمة
١٧ ، ١٩ ـ ذى منعة ؛ ذو شقة
١٨ ـ ١٩ ـ بينا ؛ بينما
٢٠ ـ غائل يغوله

ولعلنا نلحظ تركز أمثلة التكرار الجزئى في النصف الثانى من القصيدة ، ويشمل ثلاثة الأقسام الأخيرة ، على حين تنتشر أمثلة التكرار المحض على مساحة النص كله ، وعلى مسافات تتفاوت قربا وبعدا ، لما تشير إليه من ثوابت المفاهيم المركزية التى تشد بنية النص بعضها إلى بعض . ويغلب على التكرار المحض أن يكون وسيلة للسبك والحبك في آن معا ؛ أى أن يكون فاعلا في ظاهر النص وفي عالم النص ؛ أما التكرار الجزئى فيفعل فعله في الظاهر أصالة ، وفي عالم النص بالتبعية ؛ كما أن فعله في النص أقرب إلى التجمع منه إلى الانتشار .

على أن ثمة نوعا من التكرار يمكن أن نضيفه إلى ما سبق من أنواع هو شبه التكرار . وهو يقوم في جوهره على التوهم ؛ إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض ، كما تفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق أو تغاير صرفيمات الإعراب على نحو ما مثلنا من القصيدة . ويتحقق شبه التكرار غالبا في مستوى التشكل الصوتى . وهو أقرب شىء إلى ما سماه الإمام السكاكى الجناس المحرف[٢٥] بأنواعه : الناقص والمذيل ثم المضارع واللاحق وتجنيس القلب وغير ذلك ، مما يقصر هذا المقام عن تتبعه والإفاضة فيه . وحسبنا أن نشير من أمثلته في النص إلى ؛

٤ ، ٥ ـ أصبحت ، أصبرنى
٦ ، ١٣ ـ الدن ، الشن
نش ، شن
٦ ، ٧ ـ كان فاها ، فيها كباء
١٧ ، ١٨ ـ منعة ، نعمة
١٨ ، ١٩ ـ شقوة ، شقة

هنا فى المنظور النصى يكتسب الجناس التام (فى التكرار المحض) والجناس المحرف بأنواعه (فى شبه التكرار) بعدا خطيراً فى تأسيس نصية النص ؛ حين تجاوز حدوده أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال - إذ لا يعتد به جناسا عند البلاغيين إلا إذا وقع فى هذه الحدود - إلى النظر إليه فى النص بما هو واحد من تجليات السبك الذى هو معيار من معايير النصية - على ما قدمنا . ثم تكون النظرة إليه على هذا النحو فاتحة للكشف عن الكيفية التى وظفت بها فى النص(٢٦) . ولنتدبر هذا من المقارنة بين البيتين الآتيين ، على بعد ما بينهما من جهة موقعهما فى النص :

٦ - كأن فاها عقار قرقف نش من الدن ، فالكأس رذوم

١٣ - تبكى على الدهر ، والدهر الذى أبكاك ، فالدمع كالشنّ هزيم .

لقد تباينت جهة القول بين البيتين ؛ فهى المحبوبة الحسناء البلهاء النؤوم فى الأول ، وهى الشاعر المحب الباكى المؤرق فى الثانى ؛ ومن ثم اقترن العقار بالدن هناك ، والدمع بالشنّ هنا ، ثم يتم الاستدعاء الذى يجسد المفارقة باستخدام نُشّ وصفا للعقار ، والشن ظرفا للدمع ، وبإقامة التوازى parallelism بين البنيتين الخاتمتين فى البيتين : الكأس رذوم // الشن هزيم ، ثم الإرداف بالواو المدّيّة فى الأول ، وبالياء المدية فى الثانى ، على نحو يصور بالصوت مباينة بعضهما لبعض . ترى لو أننا وقفنا بالمحسن البديعى عند حدود البيت لانجاوزها إلى ما سواه ، وحصرنا وظيفته فى الزخرفة وطرافة اللعب بالأصوات ، أكان يمكن لنا أن نستكشف وراء هذه البساطة الخادعة فى النص الجاهلى هذه الشبكة المعقدة من العلاقات المتعانقة ، ونلحظ كيف يتجلى باطن النص فى ظاهره ، وكيف يهديك ظاهره إلى باطنه ، ليبرز من خلال ذلك كله روعة الفن وجماله وجلاله ؟

ألممنا فى الأسطر السابقة بمفهوم التوازى ، وضربنا له - تبعا - مثلا من البيتين السادس والثالث عشر . والتوازى فى ذاته نوع من التكرار ولكنه ينصرف إلى تكرار المبانى مع اختلاف العناصر التى يتحقق فيها المبنى . ويتعضد مفهوم التوازى بمفهوم الحذف Ellipsis وهو تكرار المبنى مع إسقاط بعض عناصر التعبير . وهما وسيلتان من وسائل السبك بعيدتا الأثر فى التشكيل اللغوى لهذا النص . وهما قد يجتمعان وقد ينفردان . ونحن نلحظ التوازى مصحوبا بهيمنة ضرب بعينه من المبانى على كل قسم من أقسام القصيدة . كما أن الحكمة لا تكاد تخفى فى معظم الأحوال حين يعمد الشاعر إلى المخالفة بين المبانى لخلخلة قاعدة التوازى أو نقضها . ويطول بنا أمد القول إذا ذهبنا نرصد مظاهر التوازى والحذف فى المبانى وكيف يتدخلان وينفصلان على نحو يوائم حركة المفاهيم ، وينشطها ، ويعيد صياغة العلاقات المهيمنة عليها فى فضاء النص .

وليس من اليسير أن يقضى الباحث لبانته بتتبع سائر أشكال السبك والحبك فى هذا النص وقد بقى منها قدر صالح ؛ فالروابط بأنواعها ، كروابط الوصل conjunction، وروابط الفصل disjunction والربط المنعكس contrajunction، والربط بالتبعية subordination = وكذلك الحديث عن الاستبدال بين الصيغ proforms، ولاسيما مرجعية الضمائر وارتباطها بالتوافق والتخالف بين المبانى = كل أولئك ما يزال فى حاجة إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، لا فى هذا النص على التعيين ، بل فى جميع نصوص العربية قديمها وحديثها ، وإن كان الأمر مع النص الشعرى هو ألطف مسلكاً ، وأصعب منالا ، وأعظم جدوى .

بيد أنى لا أريد أن أفرغ من هذه التجربة النقدية دون أن أفضى إلى مسألتين أحسبهما على جانب كبير من الطرافة والخطر ، لصلتهما المباشرة أو غير المباشرة بتهمتين حَلاً لكثير من الدارسين أن يرددوهما فى حق الشعر العربى القديم وما يسمى لدى بعض المحدثين بالشعر العمودى ؛ فأما أولاهما فاتهام الأوزان العربية بالرتابة والقصور عن استيعاب تنوعات التجارب الإنسانية وإبراز خصوصياتها ؛ إذ هى - فى رأى كثير منهم - لا تعدو أن تكون قوالب عامة يجرى حشوها بالكلام ليعبر القالب الواحد منها عن تجارب مختلفة الموارد والمصادر ، ومتنوعة الأزمنة والعصور . وكانت هذه المقولة حافزا لجميع حركات التمرد الأدبى على وحدة الوزن والقافية وما اتسما به ، عند أصحاب هذا الرأى(٢٧) من رتابة وجمود . وأما ثانية التهمتين فتتصل بما شاعت تسميته حينا من الدهر بالوحدة العضوية ، وبقلة حظ شعر الجاهليين ومن نحا نحوهم من هذه الوحدة ، والقول بحاجة القصائد الجاهلية إلى إعادة الترتيب لتتوالى أبياتها على أساس من الضرورة أو الاحتمال ومن البيّن أن وجهتنا فى التهدى إلى أصل القضية تختلف اختلافا كثيرا عن وجهة من يذهبون هذا المذهب ؛ ذلك أن الباحث الذى يفتش عن هذا المظهر الساذج من مظاهر الوحدة فى النص ، ويحكم عليه بالضعف واختلال البناء إن هو لم يستجب لتعاليم أرسطو وتوجيهاته لكتاب المسرح - إنما يهدر معايير أخرى أعظم خطرا ، وأصدق قياسا ، وأقوم قيلا فى الكشف عن أسرار الأدبية والشعرية فى النص . ولايتم الكلام فى هذا المشكل إلا بإضاءة كاشفة عن المفاهيم التى يتشكل منها النص ، والعلاقات المنظمة لحركتها ، ثم بمقاربة لعلاقات الزمن فى القصيدة . وأمر النص الشعرى فى ذلك فذ ونادر ؛ فليس الزمن هنا زمنا متجانسا أو مقيسا بمعيار واحد ، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجادلة ؛ كلها فاعل فى تجربة الشاعر وفى لعمليات الذهنية والشعورية السابقة واللاحقة والمصاحبة لصياغة القصيدة ، وفى المظهر اللغوى الذى تتحقق فيه القصيدة ، مما سميناه ظاهر النص . وحسبنا الآن أن نشير إلى عناصر منظومة الزمن ، وهى الزمن الموضوعى ، والزمن الذاتى ، والزمن النحوى ، وسيلج بنا ذلك ، لا محالة ، فى مسائل من صميم المعيار الثانى من معايير النصية وهو الحبك . ونأخذ الآن فى شىء من تفصيل القول ، وفى إيراد هذه المقولات على النص الموضوع للدرس ، بادئين بالمشكل العروضى فيه .

٨ - ثابت الوزن ومتغير الإيقاع

القصيدة من « البسيط » وهو بحر من أعرق بحور الشعر فى العربية . ولكنها جاءت فى ضرب غير مطروق من أضربه ، هو

« مجزوء البسيط » . ويبدو أن الشاعر كان كلفا بهذا الضرب ؛ فقد ضمت الأصمعيات له مقطوعة من أربعة أبيات ، مطلعها[٢٨] :

الـرِّزق مُـلْك لمـن كـان لـه
والمُـلك منـه طـويـل وقـصـير

ونلحظ هنا أن تفعيلتى البسيط وهما « مستفعلن » و « فاعلن » تمتازان بتعدد أشكال الزحاف الداخلة عليهما ؛ فالأولى يدخلها الخبن (وهو حذف الثانى الساكن) ، والطىّ (وهو حذف الرابع الساكن) ، والخبل (وهو اجتماع الخبن والطى).ومن ثم توجد مع التفعيلة الصحيحة غير المزاحفة « مستفعلن » ثلاث صور أخرى هى « متفعلن » و « مستعلن » و « متعلن » . أما « فاعلن » فى الحشو فيدخلها الخبن فتئول إلى « فَعِلن » . وما بنا أن نستقصى الصور المختلفة التى تتحقق بها الأعاريض والأضرب فى « البسيط التام » و « البسيط المجزوء » لنسوق للقارىء متناً فى العروض ؛ فلا شك أن كثيرا من القراء يدركون ذلك الأمر بالبديهة ، وأكثرهم من المختصين الذين يمكنهم استشارة مصنفات العروض[٢٩] . ولكن الذى بنا هو إجراء نوع ما من المقارنة ، يتضح به فرق ما بين ثوابت الوزن ومتغيرات الإيقاع . ونحن نعلم أن « فاعلن » فى التام حين تقع عروضا أو ضربا يجوز فيها الخبن فى الموضعين فتئول إلى « فَعِلن » ، ويجوز أن تكون العروض مخبونة والضرب « مقطوعا » (أى حذف الخامس الساكن منه فآل إلى « فاعلْ ») . بيد أن التغييرات الحادثة للعروض والضرب فى « البسيط التام » هى علل يلتزم بها الشاعر فى القصيدة كلها ولا حيلة له فيها بالأخذ والترك ــ فماذا عن « مجزوء البسيط » ؟ إن الضرب الذى استخدمه الشاعر فى مفضليته الموضوعة للبحث ، وفى أصمعيته التى أشرنا إليها ، هو ضرب مذيل وعروضه صحيحة أو« معرّاة » بمصطلح بعض العروضيين ؛ أى أنها عريت من التذييل والترفيل والتسبيغ[٣٠] . والضرب المذيل هو الذى يُزاد فى آخره سبب خفيف فيصير إلى « مستفعلان » . والسمات الفارقة بين الصيغة التامة والمجزوءة أن الزحافات الداخلة على أصل التفعيلة ــ وهو « مستفعلن » ــ يجوز فيها الخبن والطىّ والخبل ، ولا يلتزم فيها إلا بالتذييل إن وجد . أما « فاعلن » فى المجزوء فلا يلحقها الخبن ، خلافاً لحشو « التام » . ولم نجد فيما وقع لنا استثناء لذلك إلا شاهداً واحداً هو عجز المطلع فى الأصمعية التى أسلفنا الإشارة إليها ؛ وهى قوله :

« والعمر منه طويل وقصير »

ويجوز هنا إشباع الضمير فى النطق ، وبهذا تطرد القاعدة وينتفى الاستثناء .

وأيسر مقارنة بين المجزوء والتام هنا تهدى إلى أن التام أكثر انتظاما وخضوعا للقالب الوزنى من المجزوء . ومن ثم فإن المسافة الفاصلة بين ثابت الوزن ومتغير الإيقاع ليست فى التام جد بعيدة . أما فى المجزوء فإن « فاعلن » ، التى تتوسط الشطر ، تبقى عمودا للنغم بما هى تفعيلةٌ صحيحة غير مزاحفة أبدا ، وهى مسبوقة وملحوقة بتفعيلتين تدخلهما ــ نظريا على الأقل ــ ست زحافات ، على فرض وقوع « الخبل » فى كل منهما . وحاصل ذلك أن فى المجزوء كسرا لرتابة الانتظام ، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمى يغذى عنصر المفاجأة ، ويخذل توقع الأذن ، وينفى عنها الاستسلام لرتابة النغم .

وإذا رمزنا للتفعيلة الصحيحة بالرمز ص ، وللمخبونة بالرمز خ ، وللمطوية بالرمز ط (ولا وجود للخبل فى القصيدة) ، ولعمود النغم بالخطين المتوازيين || ، تبين لنا اشتمال القصيدة على التشكيلات النغمية الآتية :

١ - ص || ص
٢ - ص || خ
٣ - ص || ط
٤ - خ || ص
٥ - خ || ط
٦ - خ || خ
٧ - ط || ص
٨ - ط || خ
٩ - ط || ط

ويتحصل لنا مما سبق فى الأبيات العشرين (ومجموعها ، باحتساب البيت شطرين ، أربعون صورة) الصور الآتية :

١ - ٩ ، ٩
٢ - ٩ ، ٥
٣ - ٣ ، ١
٤ - ٣ ، ٨
٥ - ٩ ، ٤

---

٦ - ٤ ، ٩
٧ - ٣ ، ٣
٨ - ٣ ، ٩

---

٩ - ٧ ، ٥
١٠ - ٧ ، ٩
١١ - ٥ ، ١
١٢ - ١ ، ٧

---

١٣ - ١ ، ٣
١٤ - ٤ ، ٣
١٥ - ١ ، ٧

---

١٦ - ٢ ، ٧
١٧ - ٤ ، ٣

١٨ - ٣ ، ٩

١٩ - ٤ ، ١

٢٠ - ٦ ، ٧

والآن ، كيف يمكن بعد مارصدناه من تنوع عظيم فى تتابعات الصور أن تثار تهمة الرتابة وجمود القالب فى وجه نص كهذا النص ؟ ونحن نستطيع ، بيسير من التأمل ، أن نصل من هذه التتابعات إلى عدد من الملاحظات التى نحسبها صادقة فى هذا المقام : فالتنوع مصحوب فى القسمين الأول والثانى بسيادة الصورتين ٣ ، ٩،وفى القسم الثالث ٧، ٥، ١، وفى الرابع بسيادة الصورتين ١، ٣. أما فى القسم الأخير ، الذى يشكل ذروة التحولات المأساوية فى النص ، فإن الصور تبدى قدرا واضحا من التنوع ، ويبدو المظهر النغمى مترددا ترددا واضحا بين التحققات الممكنة ، وتختفى بعض الصور التى سادت فى الأقسام السابقة اختفاء تاما أو تكاد (٥ ، ٩ ، ١) ، وتدخل صورتان جديدتان لم يرد لهما ذكر قبل ذلك بإطلاق (٢ ، ٦) ، بل ينكسر القالب الأساسى بجميع تشكلاته النغمية فى الشطر الثانى من البيت الثامن عشر ، بدخول تفعيلة من بحر شعرى آخر هى « متفاعلن » (وذلك قوله : وتحولت شقوة إلى نعيم) من الكامل ، خلافا لقوانين أهل العروض . وهكذا تبعد الشقة بين ثابت الوزن ومتغيرات الإيقاع . ويعتضد ذلك كله بظاهرات أخرى كتشعيث الزمن المستمر ، وبروز التراكيب المتسمة بالإضراب أو الإسقاط ، المركبات الظرفية :

١٨ ـ بينا أخو نعمة إذ ذهبت .

١٩ ـ وبينها ظاعن . . إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم .

يتتابع التشكلات والصور النغمية فى حركة موجية مضطربة لتكشف لنا بما يشبه الموسيقا التصويرية عن استجابة متوترة عنيفة لجيشان النهاية فى القسم الخاتم من النص ، حيث ينتهى فى آخر أبياته بصورة حية نابضة لرهبة المواجهة المحتومة والمحسومة بين « الغائل » و « المغول » و « وقع الحتوم » .

٩ ـ فى حبك النص : المفاهيم والعلاقات .

سبق أن استظهرنا ثلاثة أنماط جامعة للمفاهيم السابحة فى فضاء النص ، وللعلاقات المنظمة لحركتها ؛ وهى « الفاعل » و « القابل » و « الأثر » . وذكرنا أن المفهوم المختص بصفة الفاعلية هو ما كان فاعلا بنفسه (وهو الدهر فى النص) . وأما « القابل » فذو درجات ؛ إذ منه ما هو قابل بنفسه فاعل بغيره ، كالمحبوبة والليل والبرق ؛ ومنه ما هو قابل وحسب ، كالرسم ، والشاعر المبتلى ، والإنسان الذى يبدو فى النص عاجزاً ومنفعلا أبدا .

وتبدأ القصيدة فى القسم الأول بمفهوم يقدح شرارة البدء ؛ إنه « الرسوم » الحاضرة حضورا ذهنيا أو عينيا ، وهى مسرح الحدث ، وقد أسندت إليها ابنة عجلان مذكورة بالاسم الصريح . والرسوم فى هذا القسم مظروفة مكانا بالجو ، ومظروفة زمانا بالعهد القديم ، ومتصلة على طريق التلازم بأهلها ذوى الثراء ونباهة القدر . ثم إنها هى وأهلها موضوع للتحول والفناء والإقفار . أما الشاعر فيقف بين الحطام والركام لايبرح ، مستكثرا على نفسه ما هو فيه من خلود مقيت ، متعجبا أمام المحبوبة من مصابرته لخطوب تنحت فيه كنحت القدوم . أما الدهر فهو الفاعل الذى لا ينفعل ، وهو المتصرف فى الجميع على مقتضى مشيئته .

لابد لنا من وقفة متأنية عند هذه الفاتحة فى النص . حينئذ سيظهر لنا كيف تضمنت فى أبياتها الخمسة جميع المفاهيم والعلاقات الفاعلة فى النص كله . ويغدو سائر النص بعدها انبثاقات وتجليات تثيرها وتنشطها وتستدعى بعضها ببعض ، حتى إذا فرغ المتلقى من النص تبين أنه إنما فرغ من ظاهر النص فى لحظة من زمان ، ولكنه أصبح بكل كيانه عنصرا من عناصر عالم النص.فى هذه الفاتحة يطالعنا : المحبوبة ، والمسرح ، والشاعر ، والدهر،والأثر . فأما المحبوبة فتذكر باسمها الصريح فى هذه الفاتحة ثلاث مرات ، ثم تشكل مرجعا متصلا للضمائر ، تنحبك بها القصيدة حتى نهايتها ؛ وفى النهاية تذكر بالاسم الصريح مرة أخرى وأخيرة ، على نحو تنغلق به بنية ظاهر النص . ونحن نلحظ أن مفهوم « المحبوبة » كان المحور الوحيد للقسم الثانى ، وأن هذا القسم (وقد وضعناه فى النص بين قوسين) جاء فى بنية القصيدة اعتراضا واضحا بضمير الغائب ، بين قول الشاعر عن نفسه « ما أصبرنى على خطوب » فى نهاية القسم الأول ، وقوله « أرقنى الليل برق » فى مفتتح القسم الثالث . ومن ثم فإن تأويل هذا الاعتراض هو أنه حديث للنفس الذاهلة عن نفسها حين تشغل بعارض يعرض لها عن الاستمرار فيها هى فيه من حديث . ومن ثم كان الأجدر بالقسم الثانى أن يوضع بين قوسين يعترضان تحدر البوح المسموع بحديث النفس الصامت .

ولكن سؤالا ملحا هنا يطالبنا بالجواب الشافى ؛ إذ كيف تسنّى هذا الاعتراض ؟ وكيف استُدعى إلى الذهن ليكون فاصلا معترضا بين حديث متحدر متصل ؟ والتماس الجواب المنطقى يبدولنا يسيرا ودالا على صدق الفن ؛ فذكر ابنة عجلان فى نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى الباطن فى لحظة لا تقاس بزمن الناس ، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهنى النشط لتكون مناط الفعل والانفعال . ثم ها هوذا الشاعر يسترسل فى وصفها ؛ فهى الفتاة المنعمة ، التى تستغنى بدفء الفراش عن اصطلاء النار ليلا ؛ وهى التى لا توقظ للزاد ؛ لا لتناوله ، لأنه لا يعجلها إلى الزاد خوف أو حرمان متوقع ؛ ولا لصنعه ،لأنها مكفية مخدومة . وهى فارغة البال ، خلية من الشواغل ، طويلة النوم . هنا تنقدح شرارة الارتداد إلى الظاهر . وهو ارتداد يبدو فجأة وما هو بفجأة . إنه ارتداد على سنة استدعاء الضد للضد ؛ فالغفلة وفراغ البال وطول النوم من صفات المحبوبة،هى التى أنتجت حديث الأرق والنصب وطول الليل والجفن القريح وتغيير جهة الضمير فى القسم الثالث . وهذه هى التى أنتجت حديث البكاء على الدهر ومن الدهر فى القسم الرابع . وهكذا يبدو منطق التداعى فى النفس صادقا ومفهوما على نحو يشكل حركة المفاهيم فى عالم النص ،

ويتجلى من ثم فى ظاهر النص . وإذن أيكون هنا للحديث عن الوحدة العضوية بمفهومها الأرثوزكسى المتصلب مورد فى هذا المقام ؟

ونأتى إلى مفهوم « الدهر » الفاعل المتصرف ، الذى كان موضوعا لسؤال يراد به النفى فى القسم الأول (وأى حال من الدهر تدوم ؟) فنجده يتجلى بصورة أخرى فى مفتتح القسم الرابع : « تبكى على الدهر والدهر الذى أبكاك ؟» . ثم إذا القسم الخامس والأخير يجىء كله تأكيدا بالصور المتضافرة على توالى أربعة أبيات لهذا المفهوم ، ولمطلق سلطانه فى التصرف ، حتى نأتى إلى البيت الأخير فإذا الدهر هو الغائل الذى يغول .

وأما الشاعر فيبدو على سبيل التذكر مؤتنسا بالمية فى البيت الثانى من القسم الأول ، ثم إذا هو يصير موضوعا للتحول ، وإذا الديار أمامه تتبدل ، والناس من حوله يتخطفون ، ويبقى هو يحسب نفسه خالدا لايبرح ، لطول مصابرته للخطوب . وتتنوع الأشكال والمواقف والآثار التى تكتنف الشاعر ، حتى يأتى البيت الأخير من النص ليبرز الأمل بالخلاص من هذا الخلود المقيت على يد الدهر الغائل . وليت شعرى أيكون التداعى بين قوله فى مفتتح النص : « بادوا » ، وقوله « أحسبنى خالداً ولاأريم » ، ثم قوله فى آخر أبيات النص « وللفتى غائل يغوله » تداعيا عاريا من الدلالة ؟

ومنذ أن يذكر الشاعر صبره على الخطوب نجد أجزاء النص تتحول كلها إلى ماصدقات نشطة لهذا المفهوم ، ويصبح الشاعر والناس والزمان والمكان موضوعات لتصرفات الخطوب ، تنشط بالفعل وبالقابلية للفعل . ونود أن نشير هنا إلى الكيفية التى يتم بها إحداث الأثر المراد على النحو المطلوب ؛ فعندما يقوم الشاعر بتنشيط عنصر من العناصر المعرفية فى النص فإن العناصر الأخرى ذات العلقة الوثيقة بها فى المخزون الذهنى ينتابها النشاط (وإن لم يكن مستوى نشاطها مساويا لمستوى نشاط العناصر الأصلية) . ويسمى هذا المبدأ فى علم النفس الإدراكى عادة بالتنشيط المنتشر . ويمثل هذا النوع موقعا وسطا بين المفاهيم والعلاقات التى جرى تنشيطها بالأصالة ، وما يمكن لعالم النص أن يثيره فى المتلقى من تفصيلات على درجة عالية من الخصوبة والثراء . وتكون العلامات اللغوية الدالة على المفاهيم مراكز للتحكم control centers فى البنية اللغوية لظاهر النص ، وفى حركة المفاهيم وعلاقاتها فى عالم النص .

١٠ - أزمنة النص :

سبق أن أثرنا أهمية مدارسة الزمن فى القصيدة ، وأشرنا إلى أنه ليس زمنا واحدا متجانسا مقيسا بمعيار واحد ، ولكنه منظومة معقدة من الأزمنة المتجادلة ، يمكن أن نميز فيها ثلاثة عناصر : الزمن الموضوعى ، والزمن الذاتى ، والزمن النحوى . ولهذه العناصر جهتان تحددان الماهية والعلاقات على نحوين متقابلين هما جهة الإنتاج وجهة التلقى . وهمنا هنا هو معالجة الأمر من جهة التلقى . وندع أمر القول فى العلاقة بين جهة الإنتاج وجهة التلقى ، وفى وجوه التقابل بينهما إلى سانحة مقبلة .

ويمكن القول بأن الزمن الموضوعى بما هو كم متصل قابل للقياس ممتد مما قبل اللحظة الآنية وإلى ما بعدها ، ومحكوم بتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض ، يشكل ظرفا كونيا منضبطا للواقعات والأحداث ، مفارقا لرؤية أفراد البشر ، وغير قابل للتشكل طبقا للمشاعر والمواقف . أما الزمن الذاتى فزمن خاص بكل فرد ، لا يبالى بالكم الموضوعى المقيس ، ولا يخضع له ، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب ، والصق بذات نفسه ، أوَ ما ترى إلى قول صاحب النص :

« وليلة يشُقها مسهرة
قد كررتها على عينى الهموم » ؟

إنه فى هذا القول يبدى وعيا ومعرفة بالليلة بما هى وحدة من زمن موضوعى ، ولكنه لايجد لطولها المحض تفسيرا إلا أنها تكررت على عينه بفعل الهموم ، فذلك فرق ما بين الزمن الموضوعى والزمن الذاتى .

ثمة فرق آخر ينماز به كلاهما بعضهما من بعض ؛ فالزمن الموضوعى قابل للقسمة إلى ماض وحال واستقبال ، وفقا للحظة الفعل . أما الزمن الذاتى فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة ، القابلة للقياس الموضوعى ؛ فاللحظة الواحدة يمكن أن تكون بؤرة جامعة لتجربة الإنسان ماضيا وحالا ، ولمخاوفه وطموحه استقبالا ، ومن ثم يتسم الزمن الذاتى بزوال الفواصل ، وحرية الاستدعاء والربط بين المواقف والمفاهيم حرية لا تحدها حدود . وقد استيقظ الأنظار إلى هذا الفرق اللطيف وأثره فى دراسة الشعر ، والجاهلى منه بصفة خاصة ، الأستاذ محمود محمد شاكر حين تعرض بالمدارسة للمفضلية ، التى أسلفنا إليها الإشارة ، « وذلك حين ميز بين ما سماه زمنى الحدث » و « زمن النفس » ، ورأى الشيخ الجليل أن ثمة زمنا آخر هو « زمن التغنى » . لكن « زمن النفس هو الزمن الشعرى على الحقيقة ؛ وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة فى غناء الشعراء »[٣١] ، ولاشك أن الصيغة النافذة التى طرحها الشيخ غنية بذاتها وبقائلها عن الإطراء من مثلى . بيد أن ما يزيدك عجبا وإعجابا بهذا الكلام أنه كلام عربى مبين ، استنبت شجرته الطيبة فى عمق تراث العربية ، فجاء موافقا لصحيح العلم ودقيق النظر فى أمر الشعر بكل لسان .

ونود هنا أن نلم إلماما سريعا بما سماه الشيخ الجليل فى أطروحته « زمن التغنى » ؛ فلعله أراد به أن يكون مقولة وسطا بين زمن الحدث » و « زمن النفس » ؛ إذ هو زمن البوح والإفصاح وإخراج التشكل النصى من حيز القوة إلى حيز الفعل . وهو وإن يكن بذلك من أزمنة « الأحداث » ـ أى أنه زمن موضوعى قابل للقياس ـ فهو زمن يتسلط عليه زمن النفس ويوجهه ويفعل فعله فيه . وحقه أن يكون ـ بذلك ـ لحظة زمنية ينقسم بها الإنجاز الشعرى إلى ماض وحال ، وأن ترصد علاقته بأجزاء القصيدة ليُعلم أيها كان أولا فى

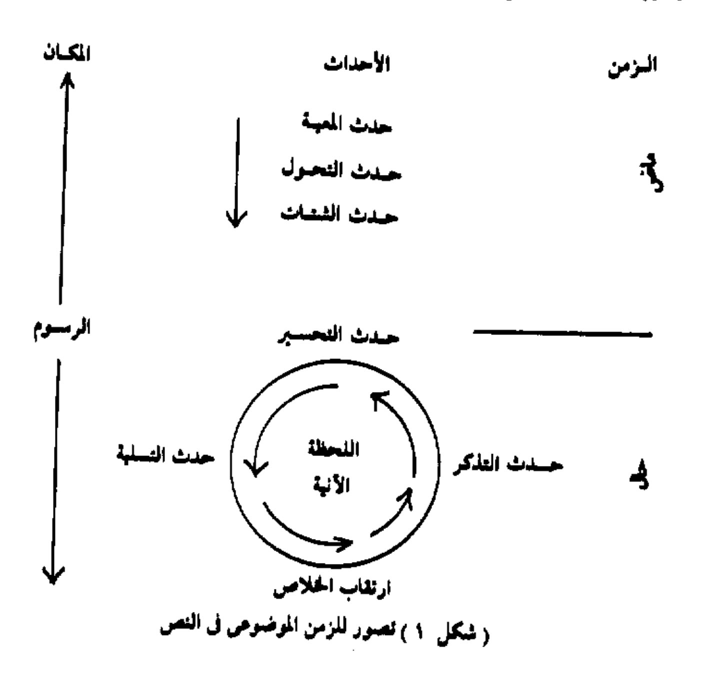
التغنى ، وعلى أى نظام تعاقبت وخرجت من حيز القوة إلى حيز الفعل ، وأن تستكنه الحكمة فيما عسى أن يعرض لهذه الأجزاء من إعادة ترتيب على وجه يغاير تعاقبها فى « زمن التغنى » ، لتستقر به على ألسنة الرواة والمنشدين .

ولا شك عندنا أن مقولة « زمن التغنى » مقولة ذات خطر فى تفسير عملية الإبداع ، وهى مظهر من مظاهر إعادة بناء التجربة الإبداعية بوصفها متكأ منهجيا للتجارب النقدية . غير أن إعمال « زمن التغنى » ــ فيما نزعم ــ إنما ينتج بنية فرضية للقصيدة ، نتلمسها منها بالظن الغالب . وهى بنية تستمد حجيتها من تماسك منطقها الداخلى ورصانته ، ولا يبعد أن يثور حولها الخلاف ، بل هو وارد على سبيل القطع . ثم إن « زمن التغنى » بالإضافة للشاعر هو غيره بالإضافة للمتلقى . وإذا كانت جدوى تحديد زمن التغنى ثابتة بيقين فى جهة الشاعر عند إنتاج النص ، لا سيما فى باب الرد على دعاة « الوحدة العضوية » ، فإنها ليست بحال قيدا على التفسير والتلقى . ونحن حين نؤثر أن نباشر علاقة الزمن فى النص من جهة التلقى فإننا بذلك نطلق مقولة « زمن التغنى » من شرط التقيد بجهة إنتاج النص ، ونجعل من لحظة التغنى أزمنة لا زمنا واحدا ، تتعدد بتعدد الأفراد والأعصار والأمصار ، وفى ذلك لمحة من معنى الخلود فى الشعر . من هنا آثرنا أن نطرح زمنا آخر نراه جديرا بالنظر فى هذا المقام ، هو « زمن النحو » ، ليشكل مع الزمن الموضوعى والزمن الذاتى منظومة نفقه من خلالها بنية النص ، ونؤسس بإعمالها معيارا من معايير النصية فى القصيدة ، أى ما به تكون القصيدة نصا تتحقق له أشراط الكفاءة والفاعلية والملاءمة . بيد أن الحديث عن « زمن النحو » ليس باليسر الذى يبدو عليه بادى النظر ، لأمرين :

أولهما : أن الزمن فى اللغة مقولة يتشاكس فيها الشريكان « الذات » و « الموضوع » ، ولا يمكن أن تكون سَلَماً لأحدهما ، إذ اللغة تمثل الذات والموضوع فى حقيقتها المعقدة ، وتمثل رؤية الذات للموضوع كذلك . ومن ثم لم يكن عجبا أن يتجلى هذا التعقيد فيما نسميه زمن النحو .

وثانيهما : أن « الزمن فى النحو » غير « الزمن فى اللغة » ؛ ذلك أن الزمن فى النحو زمن تقعيدى ، يلخص رؤية النحوى ورصده للزمن فى اللغة . ومن الطبيعى أن يتفاوت حظ القاعدة النحوية من الدقة والشمول والبساطة . ويستبين لنا صدق هذا القول إذا عرفنا أن « اللغة » غير « النحو » . وحسبك من دليل على ذلك أن تقسيم الزمن فى نحو العربية إلى ماض وحال واستقبال لا يمكن أن يستوعب تعقدات العلاقات الزمنية بين الأحداث من جهة ، وبين الأزمنة بعضها ببعض من جهة أخرى . وانظر ، مثلا ، تقسيم الأزمنة فى النحو الإنجليزى المدرسى إلى بسيط ومستمر وتام ، ثم تقسيم كل من هذه الثلاثة إلى ماض ومضارع ومستقبل ، وانظر بعد ذلك فى اللسان العربى ، فإنك واجد فيه ، لا شك ، أمثلة صالحة لأن تورد تحت هذه الأقسام جميعا . ولكنك غير واجد فى النحو العربى التقليدى ما ينهض بعبء تصنيف الأزمنة بما يشبه ذلك أو يقاربه ؛ إذ استأثرت قضية الإعراب وما يتصل بها من ضرورة العمل على عصمة اللسان من الزلل بالاهتمام الأصيل ، فوضعت أخلاط من مبانى اللغة وتراكيبها تحت الباب الواحد بجامع التشابه فى العمل الإعرابى ، وأسكن كثير من المتجانسات مساكن شتى بعلة اختلافها فى العمل . وفات التحليل النحوى وإبداعات اللسان العربى جرَّاء ذلك خير كثير

ونعود الآن إلى النص فى محاولة نتحسس بها الطريق للكشف عن أبنية الزمن فيه . وأول ما يبدهنا لدى تأمله هو ما نلحظه من أن الزمن الموضوعى فيه يشكل أنموذجا على درجة عالية من البساطة ، على حين يبدو أنموذج الزمن الذاتى معقدا غاية التعقيد . وفى هذا التناقض يكمن الكثير من أسرار كفاءة النص وفعاليته . ولبيان ذلك نورد التصور الآتى للزمن الموضوعى ، لنستبين فيه الأحداث وعلاقاتها الزمنية :



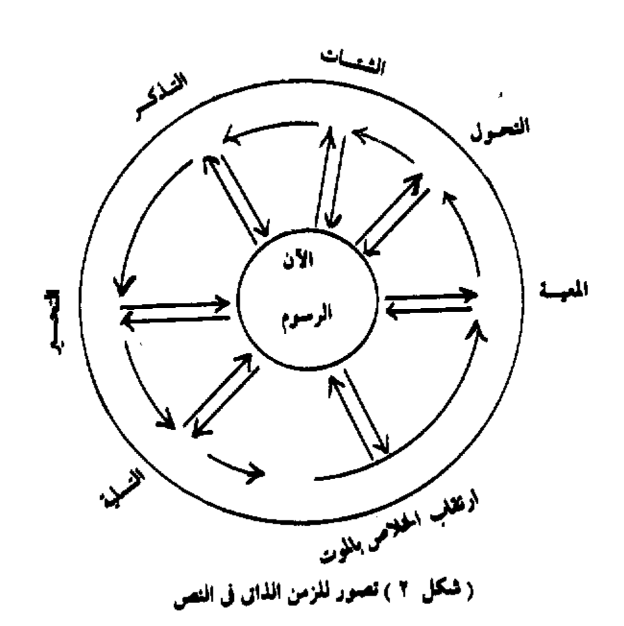
(شكل ١) تصور للزمن الموضوعى فى النص

يقول لنا هذا التصور فى بساطة إن الـزمن الموضـوعى فى النص يدخل فى طـورين : ماض وحـال ، وأن طور المـاضى يتشكل من أحـداث ثلاثـة : حدث المعيـة (إذ نحن معا) ، وحـدث التحول (أضحت قفـاراً . .) وحـدث الشتـات (بـادوا . .) ، وأن هـذه الأحداث تقع على متصل خطى تحكمه علاقة التعاقب .

أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكـر (كأن فـاها . . . الأرق ، الخيال ، الهموم) ، وحدث التحسير (الدهر الذى أبكى ، الدمع الذى كالشن)، وحدث التسلية (نعمة ذهبت ، تحولت شقوة إلى نعيم) ، وارتقـاب الخلاص (للفتى غـائل يغـولنه) . وتختلف العلاقات الزمنية بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضى فى أنها تقع على متصل دائرى مغلق ، مركزه لحظة الآن ، ومن ثم فإن بعضها يفضى إلى بعض فى غير تعاقب زمنى وإنما بطريق الاستدعاء .

ونلحظ فى هذا التصور أن الـرسوم واقعـة على أعـراف الطورين ، ومتلبسة بهما جميعا ؛ فهى (لابنة عجلان بالجو) ، أى أنها مظروفة مكانا وبينها وبين المحبوبة إسناد يتسم بالثبات ، وهى أيضا مقـاومة للعفاء (لم يتعفين)،وملازمة لقدم العهد (والعهـد قديم) . ومن ثم فهى مناط الاستدعـاء بين المـاضى والحال (لاحظ ارتبـاطها خـطيا بالاتجاهين) ، ومناط تنشيط المفاهيم والعلاقات فى النص (مع أن ورودها فى ظاهر النص لم يجاوز ثلاثة الأبيات الأولى منه) .

ذلك التصور الذى طرحْناه للزمن الموضوعى وإن كان يحمل شبهة التعقيد هو فى ظننا غاية فى البساطة إذا ما قيس إلى تصور العلاقات بين هذه الأحداث من زاوية الزمن الذاتى . ونقترح له الشكل الآتى :



(شكل ٢) تصور للزمن الذاتى فى النص

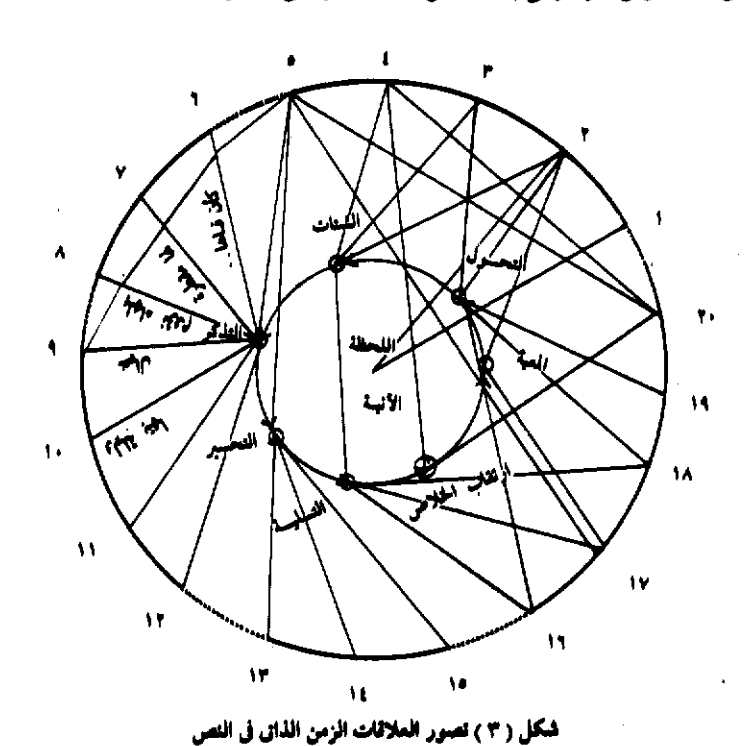
ويقول لنا هذا التصور إن الزمن الذاتى للنص هو لحظة آنيـة فى الزمان ، متلبسة بالرسوم فى المكان . وهى لحظة غير قابلة للقيـاس بضابط الزمن الموضوعى ، ولا تقع على متصل خطى تعـاقبى . إن جميع الأحداث الماضية والحالية فى الزمن الذاتى إنما تقع على متصل دائـرى مغلق بحيث يفضى بعضها إلى بعض ، ويستـدعى بعضها بعضاً . وهى تتحرك فى اللحظة الآنية على نحو مباشر وغير مباشر ، عكسا وطردا ، فيما بين بعضها وبعض ، وفى اتجاه من البؤرة الزمنية وإليها . وهكذا تبقى اللحظة الآنية زمانا والرسوم مكانا همـا مركـز الجذب وقطب الحركة للأحداث الماضية والحالية جميعا .

هكذا ينعقد مشكل الزمن فى النص ، ويقع التدافع بين الـزمن الذاتى والزمن الموضوعى ، وينعكس هذا المشكل فى زمن اللغة الذى يقصر زمن النحو فى كثير من الأحيان عن تسويره وتصويره .

ونناقش الآن الكيفيات التى عبر بها زمن النحو عن طور الـزمن الماضى . ومن المتوقع بطبيعة الحال أن تسود صيغة الفعل الماضى منفية (لم يتعفيـن) ، ومثبتة (بـادوا) ، وفى صيغـة المضى من الأفعـال النواسخ (أضحت) و (أصبحت) و (كان) . وهنا تعترض سلسلة أفعال المضى بصيغة مضارعة (وأى حال من الدهر تدوم) ، لتدل بصيغتها على زمان متجدد يعبر به عن سنة لا تتبدل ، وعلى اعتراضية الجملة ، وعلى كونها من حديث البوح المعترض لتعاقب الأحـداث الماضية . ثم تسور هذه السلسلة ــ فى البداية ــ بجملة اسمية تقيم علاقة إسناد بين الرسوم وابنة عجلان ، وفى النهاية بجملة إنشائية تبدأ بالنداء وتثنى بالتعجب ؛ وكلتاهما تؤكد مظهر الثبات الذى به يبرز ما يكتنفانه من مظاهر التحول .

وحين نأتى إلى حديث النفس فى القسم الثانى من القصيدة تسود الجملة الاسمية التى تفيد الثبات (كأن فاها . . . ، الكأس رذوم ، لها مقطرة ، فيها كباء ، بلهاء نؤوم) ، كما يسودها الجملة الفعلية المبنية عـلى الفعل المضـارع المفيد للزمن المتجـدد ، نظرا لـلإلف والعـادة (لا تصطلى النار ، لا توقظ للزاد) . وحين يعود الشاعر من حديث النفس نجده يستأنف استعمال الأفعال فى الصيغة الماضية (أرقنى ، لم يعنى ، تسدّى ، أشعرنى ، بتها ، كررتهـا ، لم أغتمض) . وشتان

ما بين دلالة الصيغ الماضية فى القسم الثالث ودلالتها فى القسم الأول ؛ إذ إنها فى القسم الثالث إذا أخذناها فى الحسبان الزمن الموضوعى ـ عنصر من عناصر بنية الزمن فى طور الحال ؛ وتشركها فى ذلك أفعال المضارعة فى صيغة المخاطب (القسم الرابع) . أما فى القسم الأخير فإن للزمن فيه اعتبارين : اعتبارا فى ذاته ، وبه يكون الزمن مستمرا مشعثا بإقحام الجملة الظرفية المتكررة:إذ +فعل ماض(إذ ذهبت ، إذ حل رحلا ، وإذ خف المقيم . .) ؛ وله كذلك اعتبار بالإضافة إلى طور الحال (هذا من جهة الزمن الموضوعى) . أما من جهة الزمن الذاتى فالأمر أكثر تعقيدا وتشابكا ؛ إذ تصب كل أبنية الزمن على اختلافها فى بؤرة الآن وتنطلق منها ، ويفضى بعضها إلى بعض على وجه الاستدعاء والترابط الجلى وتداخلات الأزمنة . ويلفت النظر أن القصيدة تعود فى آخر بيت من أبياتها إلى صيغة الجملة الاسمية التى تفيد قيام علاقة الإسناد . والإسناد فى آخرها بين الدهر الغائل والفتى المغول (الشاعر) ، وفى البداية بين الرسم الباقى وابنة عجلان (المحبوبة) ، على نحو يشكل ـ فى ظننا ـ نوعا من التأطير التركيبى للنص .



شكل (٣) تصور العلاقات الزمن الذاتى فى النص

ويرى القارىء فى (الشكل ٣) رسما يصور شبكة العلاقات الزمنية بين أبيات القصيدة على نحو ما تصورناها حين نأخذ فى الحسبان الزمن الذاتى من جهة المتلقى . وفى الرسم متصل دائرى مغلق ، يحمل حول محيطه أرقاما تشير إلى أبيات القصيدة العشرين ، ويحتل مركزه اللحظة الآنية ، حيث يدور فى فلكها الأزمنة الممثلة للأحداث السبعة فى زمن الحال . وتمثل هذه الأحداث عُقَداً (أو مراكز تحكم) تتصل بأرقام الأبيات التى تعالج مظاهر هذه الأحداث أو تعبر عن وجه من وجوهها . ونلحظ أن البيت الأول يتجه اتجاها مباشرا إلى المركز بما هو تعبير عن الرسوم الباقية وعلاقتها باللحظة الآنية ؛ إذ هى مناط الاستدعاء بين الماضى والحال ومناط تنشيط العلاقات والمفاهيم فى النص كله . ويعبر المتصل الدائرى عن نفسه فى شكل نقط تشكل مفاصل النص . وعلى أساس من هذا الاعتبار جرى التقسيم الذى افترضناه للنص إلى خمسة أقسام . ويمكن للقارىء أن يراجع أبيات القصيدة على الشكل متابعا شبكة التواصل الزمنى بين أحداثها السبعة ، ليلمس مدى إحكام النسيج فى التشكيل اللغوى للنص (أو ماسميناه ظاهر النص) ، وصلة ما بين ظاهر النص وعالم النص ، وفرق ما بين الزمن الموضوعى والزمن الذاتى ، ثم ليستطيع آخر الأمر أن يتعرف بالخبرة المباشرة من مدارسة نص بعينه معيارين أساسيين من معايير النصية ، أى من المعايير التى بها يكون النص نصا ، هما معيار السبك Cohesion ومعيار الحبك Coherence . وهما معياران كاشفان عن ثراء النص الأدبى والقدرات الكامنة والفعالة فيه بما هو نتاج إبداعى يتحقق فى اللغة وباللغة .

الهوامش

(١) المفضل الضبى (ابن محمد بن يعلى) : المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٩ ، ص ص ٢٢١ ، ٢٤١ .

(٢) التبريزى (أبو زكريا يحيى بن على بن محمد الشيبانى) : شرح المفضليات تحقيق على محمد البجاوى ، القسم الثانى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص ص ٨٩٣ ـ ٨٩٦ . وانظر : شرحه لقصيدة المرقش الأصغر

التي مطلعها :

ألا يا اسلمي لا صرم لي اليوم فاطما ولا أبدا مادام وصلك دائما

ص ص ٨٩٦ - ٩٠٥ .

(٣) المفضليات ، بتحقيق شاكر وهارون ، ص ٢٤٤ .

(٤) مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ١٤ .

(٥) مصلوح : « العربية من نحو الجملة إلى نحو النص » ، الكتاب التذكاري لجامعة الكويت ، دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون ، ١٩٩٠ ، ص ٤٠٦ .

(٦) السابق : ص ٤٠٩ .

(٧) السابق : ص ٤٢٣ .

(٨) انظر تقويما لجهود هاريس في كتاب Teuon van Dayk 'Some Aspects of Text Grammar,' Mouton, 1972 p. 26 .

(٩) Robert Allin de Beaugrand and Wolfgang Ulrich Dresslar, "Intr eduction to text Linguistics", Longman, London, New York, P.3

(١٠) بذلت محاولات كثيرة لترجمة مصطلحي Cohesion و coherence أشهرها ترجمتها بالتماسك والالتحام . وقد توصلنا بعد طول تفكر وإنعام نظر إلى السبك مقابلاً لمصطلح cohesion ، والحبك مقابلا لمصطلح coherence . ونحسب أنهما مقابلات عربيان يتسمان بالإفصاح والإبانة والتساوق ، كما أنهما أقرب شيء إلى المفهوم المراد ، وأكثر شيوعا في أدبيات النقد القديم : (جاء في تاج العروس مادة « سبك » : سبكه يسبكه سبكا ، أذابه وأفرغه في القالب من الذهب والفضة ؛ وفي مادة « حبك » : الحبك : الشد والإحكام وإجادة العمل والنسج وتحسين أثر الصنعة في الثوب . يقال حبكه يحبكهُ ويحبُكه كاحتبكه ، أحكمه وأحسن عمله فهو حبيك ومحبوك ») .

(١١) وصف الاعتداد بالنحوى تحمل فيه صفة النحوية على أوسع مدلولاتها ، أى على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية .

(١٢) يمكن الرجوع إلى تفصيلات هذه القضية وأصولها التراثية وتأثرها بالأدب العربي في :

س . موريه : « الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ : تأثر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي » - ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح . دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٨٦ .

(١٣) تتفاوت درجات استخدام الطباعة وكيفياتها لتكون وسيلة من وسائل التشكيل اللغوى للنص تفاوتا كبيرا بين الشعراء منذ بداية عصور التدوين . ولعل دواوين أدونيس تمثل ذروة استخدام هذه الوسائل بما هي معلم جوهري من معالم القصيدة ومن بينها : توزيع الأسطر على صفحة الورق ، وعلامات الترقيم ، واختلاف البنط الطباعي ، ودرجة سواد الحروف ، وتجزئة الكلمات وغير ذلك .

(١٤) انظر الصورة المطبوعة التي كتبت بها القصيدة في سلسلة الأستاذ محمود محمد شاكر بعنوان :

« نمط صعب ونمط مخيف » في مجلة المجلة القاهرية . انظر مثلا : المقال الخامس ، اكتوبر ١٩٦٩ ، ص ص ٤ - ٥ .

(١٥) Beaugrand and Dresslar, op. cit, P.71

(١٦) أقام فان دايك في كتابه السابق ذكره نظريته في نحو النص على أساس من تطويع الطراز التوليدي التحويلي لتحليل النص باعتماد فكرة المباني الصغرى والمباني الكبرى . ويحتاج بيان هذه الفكرة إلى تفصيل لا يتسع له هذا المقام .

(١٧) أشير هنا إلى كلمات نافذة لعز الدين إسماعيل عن الالتفات يقول فيها إن « الالتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه ، لأن ما يحدث فيه من انحراف عن النسق ، أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالا استطراديا مثلا ، وليس تعليقا على ما قيل أو ما حدث ، وليس استشهادا بطرفة أو ملحة ، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه ، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء ، لا يلفت المتلقي إليه ، أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوى للخطاب » .

انظر في ذلك دراسته :

« جماليات الالتفات » في : « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، ١٩٩٠ ، المجلد الأخر ، ص ص ٨٧٩ - ٩١٠ ، ولا سيما ص ٩٠٥ وما بعدها .

(١٨) Beaugrand and Dresslar, op. cit, pp. 57-74 .

(١٩) انظر شيئا من التفصيل عن هذه المسألة في : سعد مصلوح : « مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية »

نشر في : « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » ، السابق ذكره ، المجلد الأخر ، ص ص ٨٦٢ - ٨٦٨ .

(٢٠) لحازم القرطاجني تفرقة لطيفة بين جهات الشعر وأغراض الشعر . وهو يعني بجهات الشعر قريبا مما نعنيه بمفاهيم النص ؛ إذ هي عنده موضوعات الأشياء التي يعمد الشاعر إلى وصفها ومحاكاتها ، ويدير معاني شعره عليها ، من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عددا من المعاني المتعلقة بها ، على الشاعر أن يقتنصها ويعمل فيها حسب أصول صناعته وبراعته ، ليتوصل إلى الوصف والمحاكاة . يقول حازم عن جهات الشعر : « هي ما توجه الأقاويل لوصفه ومحاكاته ، مثل الحبيب والطيف في طريق النسيب . . مثل هذه الجهات يُعتمد وصفُ ما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة بالأغراض الإنسانية ، فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة من ذلك » .

انظر : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٧٧ ، ص ص ٣٤٦ - ٣٥٣ ، وأيضا كتابنا : « حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر » ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ص ١٧١ - ١٧٨ .

(٢١) هذه المصطلحات الثلاثة أساس النظرية النحوية عند السكاكي . وقد أخذناها وإن كنا قد تحولنا بها إلى وجهة أخرى . انظر « مفتاح العلوم » ، ضبطه وشرحه (؟) نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢٢) الإسراء : ٢٤ .

(٢٣) انظر في تفصيلات هذه الفكرة :

Beaugrand and Dresslar, op cit. p. 60.

(٢٤) من أمثلة ذلك قوله تعالى : « قطعت لهم ثياب من نار يصب من فوق رءوسهم الحميم » (الحج : ٩) ، وقوله : « فما لنا من شافعين ولا صديق حميم » (الشعراء : ١٠١)

(٢٥) انظر الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن) : « التلخيص في علوم البلاغة » . بشرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، د . ت ، ص ص ٣٣٨ ص ، ٣٨٩ .

(٢٦) انظر في أمر التقويم اللساني للبلاغة العربية . بحثنا عن مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، في « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » ص ص ٨٥٧ - ٨٦١ .

(٢٧) انظر في تفصيلات هذه القضية الفصلين الرابع والخامس من كتاب موريه (وقد سبقت الإشارة إليه) . وقد عالج فيهما الأسس التي قامت عليها حركات التجديد التي دعت إلى الخروج على رتابة الوزن والقافية في الشعر العمودي والترويج لفكرة الشعر المرسل والشعر الحر في الأدب العربي الحديث .

(٢٨) انظر « الأصمعيات » ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٩ ، ص ١٥٣ .

(٢٩) انظر . « البارع في العروض » لابن القطاع (أبي القاسم علي بن جعفر ، تحقيق أحمد عبد الدايم ، ط ١ ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ص ٩٧ - ٩٩ .

(٣٠) السابق ٩٩ - ١٠٠ .

(٣١) انظر « نمط صعب ونمط مخيف » ، المقال الخامس ، مجلة المجلة ، أكتوبر ١٩٦٩ ص ص ٢١ - ٢٣ .

« رماد الأسئلة الخضراء* »

الصــورة والنغــمة والفكــرة

فى ديـوان محمد إبراهيـم أبــو سنــة

مصطفى ماهر

أما أن هذا الديوان الذى صدر فى عام ١٩٩٠ يحمل عنواناً يشتمل على كلمة « أسئلة » فشىء له دلالته التى ينبغى على القارىء الناقد أن يتشبث به ويتفحصه ، حتى يطمئن إلى تفسير ما ؛ وأما أن هذه الأسئلة خضراء ، وأنها احترقت وخلفت رمادا ، فإطار متعدد الإيحاءات ، وضع فيه الشاعر قصائده . إننا بهذا العنوان ، بكلماته الثلاث ، ندخل إلى عالم الشعر من بداياته الأولى ؛ فالألفاظ مختارة من لغة الإنسان الأولى ، إذا صح هذا التعبير ، تلك اللغة التى بدأ الإنسان يتواصل بها مع الآخرين ، ويعبر بها عما بداخله وما يدور حوله ؛ فالنار ورمادها من الرموز الميثولوجية المبكرة ، التى استقرت فى ضمير البشر ، وأصبحت من المكونات الأساسية للتعبير الفنى . ونحن عندما نتكلم عن لغة الإنسان الأولى نذكر المفاهيم الجمالية للفيلسوف الألمانى « هردر » (١٧٤٤ - ١٨٠٣) ، التى ذهب فيها إلى أن الشعر هو اللغة الأم الأولى للإنسانية . وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم تعرضت للكثير من النقد ، فإن بعضها احتفظ بقيمته ، وظل يحفزنا على وضعه فى الأطر العلمية أو الفلسفية أو الجمالية الجديدة . فليس من شك فى أن موقف الإنسان حيال الطبيعة أو الكون ، بل حيال ذاته وبنى جلدته ، يقوم على الدهشة أولاً ، والرغبة فى المعرفة وإدراك السر أو الأسرار ثانياً ، والتعبير عن ذلك بالفن تارة ، أو بالعلم تارة أخرى ، وبالفلسفة على كل حال . ولقد تقدم الإنسان فى مدارج الحضارة على مر القرون ، وبلغ ما بلغ من العلم ، وأبدع ما أبدع فى الشعر والفنون الأخرى ، وذهب فى الفلسفة ما شاء الله له أن يذهب ، ولكنه ما يزال يرتد إلى موقفه الأول : موقف الدهشة ، وموقفه التالى : موقف الرغبة فى المعرفة وإدراك السر أو الأسرار . . . وما يزال سعيه يسلك طرق الفن إلى جانب طرق العلم وإلى جانب طرق الفلسفة ، لا يقفل جانب منها الباب أمام الآخر ، ولا يضيق به ، ولا ينقص قدره ، وكأنما استقر فى وعينا أن العلم وحده لا يحقق الهدف ، كما أن الفلسفة وحدها والفن وحده لا يستأثر أحدهما بهذا السعى ، بل لقد تعلم الإنسان أن يجمع شتات هذه الفروع المختلفة للثقافة كلها استطاع إلى ذلك سبيلا ، وتبين أن الفن ، والشعر فى المقدمة ، هو المؤهل أساسا لهذا الجهد التأليفى .

فنقطة الانطلاق إلى فهم الشعر بعامة هى العودة إلى تلك المواقف الإنسانية الأولى . وإذا كان الشعراء فى عصرنا يشقون طريقهم إلى التجديد ، فإن هذه العودة تتسم بأهمية خاصة . ومحمد إبراهيم أبو سنة شاعر مجدد ، يغوص بنا شعره إلى أعماق الإنسانية ، فيقف بنا من الكون والذات موقف الدهشة والتساؤل . وهو يملك ناصية فنه ؛ لأن شعره يقوم على إحساس مرهف بالكلمة ، أو — على حد تعبير يحيى حقى — يقوم على « عشق الكلمة » . وعشقه للكلمة له أبعاد كثيرة متداخلة ، ومتشابكة ، ومؤتلفة . فعشق الكلمة موهبة يفطر عليها الشاعر العبقرى ، وهو ينميها فى حركة بين المبدع والمتأمل . فمحمد إبراهيم أبو سنة له لغته المتفردة التى يعرفه بها القارىء ، كما

* محمد إبراهيم أبو سنة ، « رماد الأسئلة الخضراء » دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٠ .

يعرف القارىء أن تلك لغة شوقى أو العقاد أو طه حسين ، وإذا كان قاموس اللغة العربية يزخر بالآلاف من الكلمات المتزايدة المتنامية ، فأبو سنة له كلماته ، وله كَلَفُهُ بتراكيب نحوية وأسلوبية ، وله طريقته التى تتيح للكلمات أن تأتلف فى القصيدة من حيث هى عالم متكامل من الكلمة والنغمة والصورة والفكرة . هناك تفاعل خفى بين الشاعر وقارئه له دوره ، شاء الشاعر أو لم يشأ فهو عندما يبتعد عن الألفاظ التراثية الوعرة ، يتصور قارئاً على شاكلته يحب السهل الممتنع ، أو البسيط العبقرى ، وينتظر تلك الكلمة الذكية الموحية إلى الفكرة المحملة بنغمة ، القادرة على التصوير . ولكن الكلمة عهز الوعى ، والوعى الجمالى خاصة ، جديدة باختيار الشاعر ، جديدة بالتكوينات المتفردة . فقد يكون من المألوف أن نصف السحابة بأنها سحابة جميلة ، أما أن تكون السحابة قد « رحلت » ، أو أن تمطر فى « قلبى » ، فهذه هى التكوينات التى تجدد الكلمة ، بغض النظر عن الأبعاد الرمزية والموسيقية والتصويرية والفكرية الأخرى . والتركيبات الجديدة قد تكون بسيطة من نوع الاسم والصفة مثلا ؛ فهذه الأسئلة خضراء ، وهذا الساحل أزرق ، والغابات حمراء . وقد تكون كلمات مصفوفة بعضها بجانب البعض مثل : « صخور ولهب ودماء » أو « أقمار ومزامير » . وإليك هذا الجار وحرف الجر والمجرور ، وما يبدعه الشاعر حرا منطلقا : « بقايا طواويس فى الأفق » . إننا مع شاعر له قدرة فذة على إنشاء تركيبات جديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فيحلق بك فى عالم جديد .

وإذا كانت اللغة هى المادة الأولية التى يشكلها الشاعر ، وإذا كان الشاعر يقيم تركيباته الجديدة على أنقاض التركيبات القديمة ، فإنه يعرف كيف يتعامل مع التراث ، وكيف يرسم حدود تفاعله معه . فهو ملتزم بالمنظومة النحوية لا يخرج على قواعدها ، فهو من أبرز شعراء العربية الفصحى ، ومن أحرصهم على سلامتها ، ولكنه يعرف كيف يجدد فى إطار الثوابت . فالتجديد الصحيح هو الذى يشق طريقه جريئا وجادا ويكون على عِلْم بالمتغيرات والثوابت ، فلا تتحول من مكونات القديم إلى أنقاض إلا العناصر الجامدة الرتيبة والمستهلكة .

والشعر يرتبط بالموسيقى ارتباطا وثيقا ، وقد أبدع القدامى نموذج القصيدة العمودية على البحور التى أفاض فى الحديث عنها الخليل ومن تبعه ، والتى تلتزم بالقافية التزاما مقننا . والسؤال الذى طرحه المحدثون عن موسيقى الشعر هل تكون أو لاتكون ، وإذا أخذ بها الشاعر فهل ينبغى أن تكون على النسق القديم-سؤال مبدئى يجيب عنه الشاعر أبو سنة إجابة ضمنية . إنه يجب أن يعيش زمانه ، وأن ينطلق ما وجد إلى الانطلاق من سبيل ، فإذا جاءت التفعيلة ناعمة ومطيعة فلا بأس ، وإذا جاءت القافية من تلقاء ذاتها ، فلا راد لها . أما أن يلجأ الشاعر إلى التكلف ، فهذا ما لا نعرفه فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة . وهو شاعر حريص أشد الحرص على الموسيقى ؛ وهو يبدأ تكوين موسيقى شعره من البدايات الأولى ، لا من الكلمة ، بل من الوحدات الصوتية التى تأتلف منها الكلمة . وهو يقينا يعرف محاولات رامبو وفيرلين وغيرهما فى فرنسا ، والمحاولات الشبيهة فى آداب العالم الأخرى ، التى قد تصل إلى ما فعله إرنست ياندل فى النمسا ، من تكوين قصائد من أصوات لفظية لا شأن لها بدلالة أو معنى . وسواء استخدمنا مصطلحات حديثة مثل الفونيمات ، أو قديمة مثل الحروف الساكنة والحروف المتحركة ، وما تحدثه من تكوينات على مقاييس الأسباب والأوتاد والفواصل ، فإننا نصل إلى نتيجة واحدة ، تتمثل فى سعى جمالى صريح إلى بناء موسيقى يُغْنى عن الأوزان القديمة والتشكيل القديم للقصيدة ، والتكوين القديم للقافية . وتتمثل الصياغة الموسيقية الجديدة فى توزيع الوحدات الموسيقية على هيئة أبيات متفاوتة الطول ، وتقسيمات إلى مقاطع أو ما يشبه المقاطع ، بالإضافة إلى وقفات مرسومة بالنقط ، وتحريك للبدايات إلى مواضع فى بداية السطر أو وسطه أو آخره ، وهى طريقة من التوزيع معزوفة فى الشعر الحديث فى العالم ؛ وهى فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة تؤدى الدور الإبداعى المناط بها ، وهو أن يكون البناء الموسيقى مؤتلفا تماما مع المكونات الأخرى للقصيدة . فليس من المتصور أن تنساب ألفاظ القصيدة محملة بصور وأفكار ، ثم تضطر إلى وقفة فى نهاية كل سطر لضرورة القافية أو البحر ، أو تضطر إلى الامتداد حتى ينتهى البحر ، الشاعر يقف بالألفاظ طبقاً لإيقاعه هو ، ويكرر النغمة وفقا لتصوره الكلى للقصيدة . والتفعيلة تواكب الانتفاضات الشعرية أحيانا . ففى قصيدة « ليت قلبى اهتدى » نقرأ : « ليت لى عين صقر » ، ثم « لأثقب هذا المدى » ، و « لكيلا يكون انتظارى سدى » ، ثم يتحطم اللحن فى السطر الرابع مع كلمة « تموت » ، فإذا نحن نقرأ متلعثمين : « لكيلا تموت الأناشيد » ، أو نحن ننقل المعزوفة على آلات أخرى فى الأوركسترا ، وفى طبقات صوتية أخرى ، حتى تستقيم هذه الجملة بمعناها وصورتها ونغماتها . وآلات الإيقاع تعزف بين حين وحين الدال الممدودة فى « المدى - سدى - صدى - الندى - الأسودا - اليدا - فاسدا - موردا - معبدا - موعدا - الغدا - اهتدى - سدى - سيدا - اهتدى - اهتدى - اهتدى » .

والشاعر الدارس للتراث يعد نفسه قبل لحظات الإبداع بتشخيص للألفاظ ومكوناتها ومركباتها ، صوتية كانت أو معجمية أو نحوية ، من حيث القيمة النغمية . إنه يحول عشق الكلمة إلى تصنيف موسيقى ينتهى بسجل يحمله الشاعر فى ذاته ، فيه نغمات الشجن ، والفرح ، والحزن ، والشوق ، والدهشة ، ومنازلة السكون ، وقص آثار الأسرار ، والخطو إلى عوالم الوحى والإلهام والوهم والنبوءة والاستشراف . إنه سجل يضم نغمات سهلة أحياناً ، وصعبة عسيرة فى أحيان أخرى . واللغة العربية غنية بمداتها الحلوة التى تزداد بالهمزة طولاً وتزداد بالنون رنيناً . كلمات السجل من هذه الأنواع : خضراء - حمراء - حسناء - خرساء - إفضاء - شقراء - سوداء (فى أسئلة خضراء) ، والطائفة الثانية نذكر من أمثلتها صيغ المثنى : عاشقان - لحنان - صاعدان - نجمين - أزرقين - طائرين أخضرين . ولنسمع المد الشجى فى كلمة هوى وكلمة آب وفى غيرهما : أسى وتهادى ونجوى ، والمثنى الذى حذفت نونه : تقابلا - ابتسما - تماوجا ،

وهناك فى المقابل كلمات الحزن : كلوم وهموم ، وكلمات اليأس : المسوخ والمغول والقبح والضغن .

الشاعر يختار سجله الصوتى واللفظى اختياراً موسيقياً ، وينشىء تكويناته الصغيرة والكبيرة ، صانعا منها التكوين الكلى ، كما ينشىء المؤلف الموسيقى العمل السيمفونى المتكامل ، لا يختلف عنه إلا فى أنه لا يكتب على خطوط متداخلة تداخلا « كونترابونطيا » ، بل على خط واحد متعرج ومتواصل صعوداً وهبوطاً ، فى « هارمونية » تناسب هذا النوع من التأليف . وشاعرنا لا يخفى عن القارىء شغفه الأساسى بالموسيقى . فى قصيدة « عاشقان » نقرأ :

« تناغما كأنما
هما
لحنان صاعدان للسما »

ليست كلمة نغم وكلمه لحن فى التوليفة اللحنية « تناغما كأنما » و « لحنان صاعدان » هى وحدها التى تدل على عالم الموسيقى ، ولكن البناء الكلى للقصيدة بناء إيقاعى فى المقام الأول ، فالقصيدة كأنها نوتة لحن كتب لآلات الإيقاع والآلات الوترية . وكأن هنا أمام الرموز التى كان الصينيون القدامى يستخدمونها فى الكتابة الشعرية والكتابة الموسيقية فى آن واحد ، وكان النص المكتوب بها يقرأ شعرا ويؤدى موسيقيّاً .

الشاعر يواجه ذاته والكون والآخرين والطبيعة والحضارة ، ويستخدم كل مكوناته المعرفية ، وما ترسب فيها من الأحاسيس والأفكار والومضات الصوفية والخلجات الإلهامية الغامضة . وهو يؤلف بينها ، علّه يجد القصيدة التى حلم بها « هولدرلين » ، القصيدة التى تحقق التواصل بين الذات الشاعرة والكون . وهو يوجه كلمته الشعرية إلى القارىء أو المستمع ليستفز وعيه . وهو يترجم حصيلة هذه العملية المعرفية الإبداعية إلى شعر يقوم على اللغة واللحن والصورة والفكرة . والصورة تربط الشاعر بالتراث البلاغى العربى أو الإنسانى بعد ذلك ، فهو يستخدم أشكال التشبيه والاستعارة والكناية وما إلى ذلك من العناصر التى أسميها العناصر الجزئية ، استخداما تكامليّاً ، بمعنى أنه يقيم منها ، ومن العناصر الكثيرة الأخرى ، البناء الشعرى المتكامل الذى هو القصيدة . ولكن محمد إبراهيم أبو سنة يبدو فى قصائده فناناً تشكيليّاً ، مصوراً . والتصوير فى الشعر موضوع شغل به النقاد وأصحاب النظريات . ونحن نعرف رأى « ليسينج » (١٧٢٩ - ١٧٨١) فى الفرق بين الشعر والتصوير ، الذى يتلخص فى أن التصوير يرسم صورة ثابتة ، فى حين يرسم الشعر سياقاً متحركاً . ولكن التصوير قد تطور فيما بعد على أثر اختراع الكاميرا السينمائية ، وعرف الفن الصورة المتحركة . كذلك تطور الشعر ، وأحب الشعراء منازلة فن التصوير ، ورسموا الصورة المتحركة ، أو أضافوا إلى الصور الثابتة عنصر الديناميكية . ولست أرى ضرورة لا ستكشاف لوحات الرسامين أو أفلام السينمائيين البارعين فى التصوير ، التى تأثر بها محمد إبراهيم أبو سنة . ولكن

الواضح أنه شديد الاهتمام بفن التصوير ، وأنه يدقق فى تأمل لوحات كبار الرسامين . ويختزن منها فى وجدانه ما يعينه على بلورة مقوماته التصويرية فى الشعر . فى قصيدة « خريفية » صورة تقوم أساساً على « الجو الوجدانى » . نرى فى الصورة : سماء يظهر فيها خط الأفق ، وسحابا ، وجبالا فى لحظات الغروب ، فى خريف المغيب . هذه هى الصورة الأساسية التى تتسم بشىء من الثبات ، والتى تتحرك ديناميكيا ، بإضافات وتنويعات فى خلال القصيدة ، ومن بيت إلى بيت . أما خط الأفق فعليه بقايا طواويس ، وأما السماء فتزدان بالدموع المتساقطة ، والسحاب يتخذ هيئة الكائنات التى تتعارك . واللوحة تضم إليها الفهود والغزال . والشاعر على وعى بتحريك العناصر التصويرية ديناميكيا ، فهو يكتب عن الأفق الذى يهوى ، وهو يضيف إلى اللوحة : الصحارى والسراب وزوايا من الظل والرماد على الحافة . وهناك نوافذ تفتح فوق الصحارى ، وزهر حزين . ترتسم هذه اللوحة وتتحرك ، لانكاد نرى فيها شخصيات واضحة من البشر ، فالبشر ضائع مضيَّع . ثم تلوح شخصيات نسائية ، تتفاعل مع هذا الجو الوجدانى الخريفى ، جو الأسى فى خريف المغيب . ويمكننا أن نقرأ القصيدة قراءة ثانية من حيث هى بناء موسيقى سيمفونى يتكرر فيه لحن « لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟ » فى وسط ألحان « الغناء الجديب » ونبرات الزهر الذى يبوح بأحزانه ، والنساء اللاتى يناشدن خمر الليالى القديمة كأسا » ، وصوت الأغانى القديمة ، وصفير الرياح ، وجنوب البكاء ، وشرق النحيب ، والنداء الأخير من القلب للحب ، والسؤال الأخضر .

فى هذه الصورة المتحركة ، المتداخلة الألحان ، تتابعت مشاهد فيلمية أو سينمائية من أخص ما تستطيعه اللغة السينمائية فى مجال فوق الواقع : سحاب تمزق على هيئة الطير ، على هيئة الكائنات . ثم تتحرك هذه الكائنات المتعاركة ، تستحيل إلى فهود تنازل أندادها . وهناك الغزال الذى فر من موته ، يتراقص بين الشباك . لدينا فى الفن العالمى لوحات نذكرها ونحن نتابع هذه اللوحة الفيلمية ، مثل لوحة رسمها توماس مان فى رواية « موت فى البندقية » ، ولوحة رسمها هوجو فون هوفمنستال فى « رسالة اللورد تشاندوس » .

والشعر له إمكانية الحديث إلى كل شىء ، كما أن للتصوير القدرة على رؤ ية كل شىء ، موجودا كان أو غير موجود . كذلك فإن للموسيقى القدرة على ابتداع أصوات كل كائن ، سواء أكان له صوت أو لم يكن . وإذا اجتمعت كل هذه القدرات فى عمل واحد ، على نحو ما نرى فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، فإننا لا نملك أنفسنا من الإعجاب ، ولا نزال نقرأ القصيدة ونعيد قراءتها ، ونقلبها على كل وجه ، ونجد فى هذا كله متعة حقيقية .

وإذا كانت الموسيقى هى المكوِّن الأساسى لقصيدتى « عاشقان » و « لحنان فى ليل أزرق » ، فإن الصورة المتكاملة المتحركة هى المكون الأساسى لقصيدة « خريفية » ، وقصيدة « النسور » . والصورة فى قصيدة « خريفية » هى صورة الجو العاطفى ، أما الصورة فى « النسور » فهى صورة تجريدية . والحقيقة أن القصيدة تضم

صورتين أساسيتين ؛ صورة يغلب عليها اللون الرمادى ، وصورة يغلب عليها اللون الأخضر . والصورة الرمادية تكتسب لونها من الفضاء الرمادى وتضم الموتيفات أو الوشائج الآتية : الفضاء ـ الأفق ـ السماء ـ الشموس ـ المدارات الفلكية ـ الجبال ـ أعالى الجبال . أما الصورة الخضراء ففيها الوشائج التالية : الحقول ـ السهول ـ تراب السهول ـ الرمال المنبسطة ـ المضيق العميق ـ الأعشاب ـ الجحور . وقد نتبين فى اللوحة الأولى إضاءة تناسب الفضاء والجبال والشموس ؛ وفى اللوحة الثانية إضاءة تناسب الجحور والظلال . واللوحتان من النوع التجريدى ، ومن ورائهما لوحة ثالثة أكثر تجريدا ، قليلة الوشائج أو الموتيفات ، نرى فيها ـ فى صعوبة ـ الورد المستحيل ؛ ورد الذرى ، ونرى الفضاء السحيق . ولكن هذه القصيدة الموسيقية التصويرية تنتهى بكلمات كأنها من الشعر المطلق ، هى « حلم الكمال » . وهى كلمات يمكن أن نربطها بالكلمات الأولى التى تبدأ بها القصيدة ، وهى « النسور الطليقة » ، لنقترب من المعنى المقصود . والقصيدة لا تتحدث عن بشر ، ولكننا نلتقى فيها بشخصيات من عالم الطير والحيوان : النسور والأرانب ؛ وهى شخصيات لها مدلولاتها فى صندوق المدلولات الشعرية التراثى . النسور التى تحلق فى الأعالى ، والأرانب التى تتوارى فى أدنى الجحور . النسور تسعى الى أهداف تناسب كبرياءها ، والأرانب ترضى بالغذاء الأخضر الذى يتاح لها فى السهول . النسور تعمر اللوحة الأولى ، والأرانب تتخذ مكانها فى اللوحة الثانية . النسور لا تعبأ بالطعام ، بل تحلق فوق أعالى الجبال ، وتطمح إلى أبعد الأهداف ؛ إلى ورود الذرى فى الفضاء السحيق ؛ إلى الكمال . والأرانب التى ترضى بما يسد رمقها ، وما يلبى أدنى الحاجات البيولوجية ، تعيش فى خوف ، وتختفى فى الجحور ، لا تدرك شيئا من المضامين السامية . أما النسور فهى فى كبريائها معرضة للموت ؛ فالنصال تتعاقب خلف النصال ، ولكنها تحقق ذاتها على أروع نحو ، وتستشرف الكمال .

هذا هو المضمون الذى يتكون منه النسيج الفكرى للقصيدة ؛ تنبض به الكلمات بألحانها وصورها وتكاملها ، ولا يخرج به الشاعر إلى دائرة التعبير المباشر ، ولنا أن نذكر الشاعر القديم ونصيحته المباشرة : « . . . فلا تقنع بما دون النجوم » ، ولنا أن نقارن . الشاعر يتفاعل مع ذاته ومع من حوله وما حوله ويخرج علينا بما بزغ فى وعيه ، يدفع به إلى وعينا . وهذه هى الطريقة التى تدخل بها الأفكار إلى عالم الشعر عند محمد إبراهيم أبو سنة . وهى طريقة تلائم بناء الإنسان فى عصرنا الحاضر والحرص على حقوقه وحرياته ؛ فمن حق كل إنسان أن يفكر فى حرية ، ومن غير المقبول أن يسيطر عليه الآخرون بآرائهم . وهكذا فقد أصبح من اتجاهات الفن فى العالم الحر أن يأخذ الفنان نفسه بالنأى عن الإلحاح المباشر على المتلقى . وربما فضل بعض النقاد الذين يصدرون عن التزام إيديولوجى أو عقائدى أيا كان نوعه أن يصرح الفنان بمضمونه الفكرى أو السياسى أو الدينى أو الاجتماعى . ولكن العمل الفنى الأصيل يضيق بالتوجيه المباشر والكشف المباشر العارى . ولهذا فقد ضقت بقصيدة « وحدنا والمغول » ـ إلى أبطال الانتفاضة الفلسطينية ، وهم يكتبون مصيرهم بأحجارهم ، وضقت بقصيدة « أيها السادة المذنبون » ، وكنت أفضل أن يرتفع المضمون إلى ما حلق فيه دائما من أعالى التجريد . ولهذا أيضا فإننى أقصر الحديث على القصائد الأخرى .

ومضامين هذا الديوان ترسم دوائر متداخلة ؛ منها دائرة التقلب بين اليأس والرجاء ؛ بين الخيبة والأمل . فالأبيات الأربعة التى تمهد لقصيدة « أسئلة خضراء » تصور دخانا يتصاعد من شرفات القلب . . عويلا أعمى . . . . يبتهل إلى سحب عمياء . ومنها دائرة أحاسيس الإنسان تجاه الآخرين ، وبخاصة فى مجال العلاقة بين الرجل والمرأة . فنحن نقرأ عن الأسى والحب والرغبة ، والدموع ، وتصل الأحاسيس إلى مستويات من التسامى فتكون الأمومة تارة ، وصلاة القلب تارة أخرى . ومن أهم دوائر موضوعات القصائد دائرة البحث عن الهوية ، وتحديد موضع الذات مكانا وزمنا . والشاعر يسأل فى قصيدة « لحنان فى ليل أزرق » سؤالا واضحا : « من أنت ؟»ويتبعه سؤالا آخر : ومن أين أتيت ؟ ويتحدث فى القصيدة نفسها عن زمان يسميه « من خارج هذا الوقت » . والزمان والمكان موضوعان يعالجهما محمد إبراهيم أبو سنة على أكثر من مستوى ؛ فهناك المستوى الميتافيزيقى ، وهناك مستوى انعكاسات الزمان والمكان على الإنسان ، إما مباشرة ، وإما على نحو غير مباشر . ونرى الإنسان فى ثلاثية تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ؛ ونراه فى فصول السنة ؛ ونراه وقد تحول بمرور الزمن وبدت عليه الشيخوخة أو الوهن . وربما اتخذ الموضوعان الفلسفيان صورا أخرى مرتبطة بوجود الإنسان ، ومساره عبر العصور ، فيعود بنا الشاعر إلى البدايات الأولى ، أو إلى عصر الأساطير ، أو عصور الحضارة ، أو عصور فى الماضى أو المستقبل لانعلم عنها شيئا . وثمة دائرة فكرية من دوائر المضامين العميقة ، التى تطالعنا فى قصائد الديوان ، هى دائرة السعى المعرفى الذى يسعاه الإنسان نحو ذاته ونحو الآخرين ونحو الطبيعة والكون . والديوان كله أسئلة ، ربما غلّب عليها الشاعر صفة البراءة أو الطفولة ، ولكنها أسئلة الشعراء عن الأوليات والأساسيات . وقد يتجه السعى المعرفى إلى الخروج من الظلمة إلى النور ؛ وقد يسير فى دروب صوفية ؛ وقد يدخل فى دوائر أخرى ، وبخاصة دوائر التعليل الفلسفى ، والمصادفة ، وصورة الكون . وليس الشاعر ، وهو يرجح كفة الأمل ، من السذاجة بحيث يرسم صورة وردية لكل شىء ، ولكنه راض بالأمل الذى تمثله الأسئلة التى لا نعرف لها جوابا سريعا ، والتى تقوم عليها ديناميكية البحث .

ودوائر المضامين تحيط بالأخلاقيات ، خيرا وشرا ، وبالجماليات ، حسنا وقبحا ، وعظمة ورقة ، وبالمنطقيات . والمكونات الفنية لقصائد الديوان تنطق بشرائح الثقافة كما يفهمها الشاعر ، فإذا هى ثقافة جامعة شاملة ، تمر بمراحل التاريخ المختلفة منذ زمان الأساطير إلى زماننا الحاضر ، مرورا بثقافات عدة دخلت فى تكوين شخصيتنا . وقصيدة « بقايا أساطير » نموذج رائع لشعر الرثاء الذى يعرف كيف يربط بين الفردية والعمومية ؛ فنحن نستشف العناصر التى استقاها الشاعر من السيرة الذاتية للدكتور لويس

عوض ، ولكننا نطالع صورة إنسان يمثل الحضارة ، ويمثل مجموعة متميزة من القيم الثقافية ؛ والشاعر يحبه ويقدره بناء على هذه المعانى والقيم . وربما كان « حلم الكمال » الذى ختم بـه الشاعـر قصيدة « النسور » هو نقطة البداية فى فهم عالم محمد إبراهيم أبو سنة الفكرى كله .

وإذا كـان الناقـد بحكم منهجه وبحثه عن الجزئيـات والكليات مضطراً إلى تحليل القصيـدة المتكاملة التى يكتبهـا محمد إبـراهيم أبو سنة ، ليدرك أبعادها ، ويكشف عن مكوناتها ، فهو على وعى بأن قيمتها الأولى والأخيرة فى انسجامها الكامل ، وتكاملها العضوى . وإذا كان العمل الفنى متعدد الأبعاد ، فلا بأس بأن ننظر مرة إلى الأبعاد كلها مؤتلفة ، ومرات إلى كل بعد على حدة ، ونعود فى كل مرة إلى العمل فى كماله واكتماله . القصيدة التى يكتبها محمد إبراهيم أبو سنة هى قصيـدة الشاعـر الـذى أسـاغ الفنـون ، وبخـاصـة المـوسيقى والتصوير ، وأطال التفكير والتأمل سعيـاً إلى وعى أسمى وأعمق ، وجعل فنه مرآة متفردة أشد التفرد ، يطل هو فيها مبدعاً ، ويطل فيها القارىء والمستمع متلقيا .

■ ■ ■



قراءة لرواية ١٩٥٢*

لجميل عطية إبراهيم

مدحت الجيار

(١)

استفاد (جميل عطية إبراهيم) من إبداعاته السابقة ، فى الغوص إلى أعماق بعيدة فى الشخصيات التى يحللها ويختبرها فى سياق اجتماعى وسياسى ، فيحلل بذلك أفقاً تاريخياً للحاضر ، بالارتداد إلى الماضى ، تمهيداً لنقد الحاضر ، وتلمس المستقبل . وهو فى هذا السياق ، يستخدم الشخصيات النموذج ، القادرة على تجاوز حقيقتها الآنية ، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعاً .

فعل جميل عطية إبراهيم ذلك فى أعماله السابقة على روايته الأخيرة (١٩٥٢) ، فكانت تمهيداً وتدريباً فنياً ظهر تأثيره على تقنية هذه الرواية المتميزة . لذلك ، كانت نتاجاته خلال حقبة ربع القرن الماضى ، وهى (الحداد يليق بالأصدقاء) ، و (أصيلا) ، و (البحر ليس بملآن) ، و (النزول إلى البحر) ، محاولة جادة للجولان فى التاريخ المصرى الحديث ، والتدريب على التعمق فى فهم السياسة المصرية .

ثم جاءت روايته (١٩٥٢) تتويجاً لهذا الجولان ؛ فقد حدد (جميل) سنة محددة ، و « عزبة » محددة ، واتخذهما (زماناً ومكاناً) نموذجين لمصر فى عام ثورة يوليو ١٩٥٢ . كذلك اختار شرائح اجتماعية متعددة ، ومتوازنة ، لاختبارها فى مناخ الغليان الذى سبق ثورة يوليو (١٩٥٢) ، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات فى مراتبها الاجتماعية (الهراركية) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين ، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر .

وقد حاول الكاتب ـ وهو من مواليد الجيزة فى ٧ أغسطس ١٩٣٧ ـ أن يستفيد من فهمه لمسقط رأسه (الجيزة)،ولتاريخ مصر من خلال عزبة عريس باشا ؛ فقد كان دائماً ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية ، ابتداء من قبول معاهدة (١٩٣٦) حتى رفضها (١٩٥١) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس ؛ ذلك (الرمز) الشعبى الذى مثل قطباً لمعاداة القصر فى سياسة التبعية للإنجليز . ومن ثم كانت البداية موفقة فى تتبع عناصر الصراع الاجتماعى والسياسى والشعبى ، على مختلف المستويات ؛ ومن ثم أيضاً كان حريق القاهرة نهاية لصراع هذه العناصر ، ونهاية لمشاهد الرواية التى أعقبت مشهد حريق القاهرة ، بمشهد قيام حركة الجيش ، واختفاء عناصر الصراع الدرامى داخل الرواية ، لتبرز عناصر جديدة تتواكب مع عناصر الصراع الجديد الذى حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية طرفاً بديلاً فى توجيه دفة الصراع النهائى ضد الإنجليز ، كما يكشف خلافاً واضحاً بين ما قامت الثورة من أجله ، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التى ساعدتها ـ منذ البداية ـ على تحقيق النصر على عدوها .

وكان من المثير أن تنتهى الرواية بمنشورات ضد قيادة الثورة ، وبمشهد ضرب النار فى صحراء مصر الجديدة حيث « أعد طابوراً مسلحاً لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة ، وطلب من عباس أبو حيدة ، أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب ، وعباس أبو حيدة يتابع سيره فى ثبات وثقة ، وبعدها التفت إليه قائلاً :

* اعتمدت القراءة على نص الرواية المنشورة ، فى سلسلة روايات الهلال ، العدد ٤٩٩ ، يوليو ١٩٩٠

ـ يا عرفة بك . أنت لن تقتلني وأنا لن أعترف » . . ص ٢٦٣ موجهاً الكلام لليوزباشي أنور عرفة ، أحد ضباط الأمن .

وتنتهي الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش ، وكأن الأمر لم يتغير ، بل كأن الملك والباشوات قد رحلوا ليحل محلهم ضباط فقط . وبذلك يرد المشهد الأخير بمواقفه المتعددة ، على المشهد الأول ، مشهد (صندوق الدنيا) ، وقول العجوز وهو يدير شريط الصور الملونة :

« فصعد الأمير بهريز بن شهرمان ، إلى القلعة ، في مائة من الفرسان راكبي الخيول ، وقتل السلطان ، واستولى على جواريه ، وغلمانه ، وتسلطن مائة عام . . . » ص ٨ .

هنا نجد التوازي (الرمزي) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا ، وما فعلته حركة الجيش ، فبعد أن اصطاد (الأمير) القرد المسحور ، وخرج مارد من بطنه يطلب من الأمير أن ينقذه من العذاب ، أوصاه المارد أن يحصل على مال قارون وكنوزه إذا ذهب إلى القلعة ، وقتل السلطان ، وتسلطن .

ولهذا يأتي حديث الراوي/الكاتب بعد ذلك (ومنذ إلغاء المعاهدة) يقول الراوي ، وهو يدير صندوق الدنيا : اللي بنى مصر كان في الأصل فدائي ، واصطاد رفعة مصطفى النحاس باشا القرد المسحور . . . . قال له رفعة الباشا مصطفى النحاس باشا :

ـ إيتني بأسلحة لمحاربة الإنجليز ، فغاب المارد الجني قليلاً ثم عاد قائلاً :

ـ أتيتك بأسلحة يا رفعة الباشا ، فقم إلى القناة وأخرج الإنجليز بإذنه تعلى . . » ص ٨ .

نقول ـ إذن ـ إن (جميل عطية إبراهيم) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان والشخصية ، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة ، تحتفي بحركة الجيش ، لكنها لازالت توجه إليها النقدات ، في ظرف ، مرّ فيه ٣٨ سنة على قيام هذه الثورة/الحركة ، وأبعد كل رجالها عن السلطة .

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجاً من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التي تلتقط نقطة (في الزمان والمكان والإنسان) لتؤرخ لحياتها الخاصة (١٩٣٧ ـ ١٩٥٢ ـ ١٩٩٠) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملابسات اجتماعية سياسية ونفسية .

(٢)

تزدحم شخصيات هذه الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية متعددة ، ممثلة لطبقات شعبية ، وأرستقراطية ، وطبقات متوسطة بين بين . وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات ، حتى ازدحمت المشاهد بالأسماء المشاركة في الحدث ، وفي الحوار ؛ فلدينا شخصيات القصر ، قصر الملك ، وقصر عويس باشا ؛ ثم لدينا شخصيات من عزبة عويس باشا : منهم من يعمل في معيته مباشرة كالموظفين ، والأجراء والخدم ، ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة عزبة عويس باشا ، وبعض المثقفين ، والعقلاء .

ثم هناك من الشخصيات التي تذكر باسمها فقط ، ومنها الشخصيات التي تمثل المحتل الأجنبي ، في صورة جنود الاحتلال وقوادهم ، ثم أهلهم وذويهم وأصدقائهم .

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات : بعضها محوري ، يقوم بدور جوهري في الصراع الدرامي والاجتماعي ، وبعضها شخصيات غير محورية ، تأتي لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية ، أو صفة من الصفات النفسية . وكل هذا يعكس رغبة الكاتب في التصوير الواقعي ، الذي يكاد يمثل كل الشرائح المطلوبة ، والموجودة في آن واحد . ويعكس ذلك قدرة فنية على تحريك كل هذه الشخصيات في مكان الحدث .

وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بالملك الذي يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز ، الذين ورثوا الأتراك في حكم مصر ، في وقت تمت فيه قوة أجنبية أخرى ، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع ، وهي القوة الأمريكية ، التي لم تكن تجد مكاناً لها فيها بين الحربين ، إلا عن طريق التشدق بالحريات ، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية ، والاتفاق مع الباشوات في تنظيم صفوفهم ليحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعاً .

ولهذا كان على الملك ـ كما توضح الرواية ـ أن يعمق علاقته بطبقة الباشوات ، خاصة الباشوات العسكريين ، أصحاب الأملاك الزراعية والمنشآت الصناعية ، وأصحاب المشروعات التجارية ، وهي الطبقة التي كانت تحاول تملك مصادر الثروة في البلاد . ولذلك تعمقت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا ؛ فقد كان الملك يزوره طلباً للاستجمام ، وفي الوقت نفسه يقدم الباشا قرابين الصداقة إلى الملك ، بامتلاك العزبة وما عليها ، والسيطرة على فكرها ، ونشاطها الاجتماعي ، وجعلها عزبة خاضعة لجلالته . ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجبهات المعارضة لسياسة الملك . وقد سخر الكاتب من هذه العلاقة ، بأن جعل هذه العزبة مركزاً للنشاط السياسي السري والمضاد لسلطة الملك والإنجليز ، بل خرجت منها القوى الاجماعية التي ساعدت على الإطاحة به وبجلالته . ثم وقفت هذه القوى ضد انحراف الثورة عن الخط الذي حلم به المناضلون (عباس أبو حميدة ، أوديت ورفاقها في بقية العزب والقرى والمدن) . ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك ، وبعويس باشا ، ثم كان الهجوم على الثورة ، ومحاولة القيام بثورة مضادة ، ثم الإطاحة بالثورة المضادة .

ولهذا يصبح قصر الملك ممثلاً لقمة السلطة ، ويصبح قصر عويس

باشا ممثلاً لوسائط السلطة فى القرى والمدن . ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخى السياسى أن هذه القصور لم تكن كلها منحازة إلى الملك ؛ فقصر عويس باشا (ابن على محمد البكباشى) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير ، والصغير ، حيث نجد زوج عويس باشا (الأميرة شويكار رفقى خورشيد) ابنة رفقى خورشيد أحد مساعدى الخديوى عباس حلمى الثانى ، تتصرف كوالدها المحب للشعب المصرى ؛ فهى تتبرع بدمها من أجل المقاتلين ضد الإنجليز فى القنال ، وتكره الانجليز (ص ٣٩) ولكنها فى الوقت نفسه أصيبت بالعقم بعد إنجابها (لجويدان) . ثم هى تعانى من هجر عويس باشا لها ؛ فقد انشغل بحب (علية سيف النصر) ، ثم بحب الإنجليزية (مارجريت سنكلير) .

ولهذا تتعطش (شويكار) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تعطش قرية عويس باشا للنور والمياه النقية ومصنع المعلبات ، وشفاء نفوسة بنت الشامى من (الجرب) ، حتى تتبدل (عتمة) الحياة إلى (النور) .

أما ابنته (جويدان) ، فهى سليلة هذه الشجرة العسكرية الحاكمة ، من ناحية جديها ، ولكنها تميل إلى صفات والدها ، وجدتها لأبيها ؛ فهى متسلطة مثلها ، مدخنة مثلهما ، تعبث بقلوب من يحبها من أبناء الفلاحين ، وتسهم إسهام الغرباء فى الحياة ، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكيين أو الفرنسيين .

وتشترك (جويدان) مع أبناء الجاليات الأجنبية فى السخرية من المصريين ، وجعلهم كفئران التجارب ، تقيم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها . ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات فى موقف لعبة (الجب) ، وهى عملية الختان وخصاء الرجل المصرى (ص ١٥١) ، ثم نكتشف (ص ١٥٧) أن الأستاذ الإنجليزى يناقشهن « أربع فتيات يغتصبن رجلاً ناقص الرجولة ، . . . لم تحتمل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلين القاسية ؛ فها هو يتهمها هى وزميلاتها بالفحش ، وأين ؟ فى قصر والدها اللواء عويس . وإذا كان جلد والدها لابن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها ، فها هى توجه إهانات قاسية لها ، سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تود تسجيل (أغان شعبية للفلاحين) ، وحذرها من هذه الدعوات المشبوهة ، التى تسعى إلى تقويض أركان المجتمع ، ولكنها لم تقتنع برأيه ، ودعت زميلاتها إلى العزبة ، وقدمت إليهن (أبيس) و (عكاشة) المغنواتى ، وها هى ذى النتيجة : عراهن الأستاذ ماكلين ، وهربت رفيقتها (جولى) من الحلقة مذعورة وقد اعترفت بشذوذها ، و (مارتا) لا يضيرها التصريح بعلاقاتها مع الرجال ، و (ميلى) تفخر بتجاربها المثيرة مع الفرسان أقوياء البنية ، فلا ينالها إلا فارس حقيقى على ظهر حصان جامح . كل منهن لها نزواتها ، أما هى فدورها الوحيد هو دور القوادة . . . » ، مثل دور والدها بالنسبة للملك ، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز . وبهذا تخرج (جويدان) صورة لأبيها وجدتها ، بعيدة عن ملامح أمها وجدها وجدتها لأمها . لذلك تسببت فى جلد ابن السقا ، من ناحية ، وضياع (زهية) من الناحية الأخرى . وهو ما يعنى احتقار كل ما هو مصرى ، وشعبى ، ووطنى ، وهو ما يجعل عويس باشا مثلا يسير خلف (بولى) عند مقابلة الملك (ص ٢٩) .

لهذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوى فى مشهد (الجب) ، فى حين تستمر الأميرة جويدان فى غيها مع البنات الأجنبيات .

أما جدة عويس باشا (فاطمة هانم زادة) فهى واحدة من التركيات ، تقوم بتوجيه عويس باشا فى صلاته مع القصر (ص ٣٧) ، وهى تعى التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالى وملك مصر ؛ فهى تعلم أن « هذه السجادة العجمى أهدتها إليها الأميرة فوزية ، لما كانت زوجة للشاه ، وظلت تزين جدار البهو حتى طلاقها منه ، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض . وقد أيدته جدته فاطمة هانم زادة ، قائلة : إن الشاه لن يأتى ثانية إلى مصر ليغضب من دوس هديته بالأقدام ، لكنها فى قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يسعد جلالة الملك فاروق » ص ٤٣ . لهذا فهى تؤكد علاقة ابنها بالإنجليز مثل أبيه ، لأنه إحدى دعامات العرش (ص ٣٧) ، ويجب أن يرتبط بحماة العرش الإنجليز .

وهذا ما جعل عويس باشا ، كالملك فاروق ، كجدته فاطمة هانم ، يسعى إلى تدمير الوفد ، والتغلب على النحاس باشا ، وإيقاف حرب القنال ، والقضاء على المناضلين ، وتشديد قبضة الحاكم على البلاد ، باستخدام البطش السياسى والعسكرى . ولذلك فإنه يستخدم (الكرباج) فى التعامل (مع جنس مصرى فلاح) .

أما من يدخل قصر عويس باشا فهو من قبيل الخدم لهؤلاء السادة والسيدات ، وبنية العلاقات داخل القصر . هذا ، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات ، والمصريين عامة .

كذلك تتحكم علاقة الباشا بعلية سيف النصر ، ومارجريت سنكلير ، فى حكم البلاد ، وفى تعرية هذا الباشا وبيان ضآلته ، مثله مثل الموظفين المقلدين له ، كعبد الواحد أفندى (سكرتيره) وهو شاذ (ص ٣٤) ، وقطامش كاتب العزبة .

وعلى الجانب الشعبى نرى علاقات الفلاحين والسكان جميعاً ، على الطرف الثانى من القصر الذى يفصله « ترعة » عن مساكن العزبة الشعبية . فعلى رأس الفلاحين/العزبة يقف (العمدة) حمادة أبو جبل ، وهو تابع للباشا ، مشغول بما يريده الباشا عن واجباته نحو أسرته ، وخاصة زوجه التى ضرب (الجرب) بين فخذيها وإبطيها ، بل يضاجعها ـ برغم ذلك ـ دون التفكير فى علاجها . وهو ما أعطى لستهم مسحة رمزية ، حيث تتوازى ، فى هذا السياق ، مع (الوطن) المصاب بداء (الاحتلال) تحت إمرة (عمدة/ملك) خاضع مشغول . وزاد من مسحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من (عكاشة المغنواتى) البطل الذى سيستشهد فى (القنال) معالجاً

لستهم ، بل جعلها تعالج على يد الدكتورة صباح (أوديت) المناضلة المختبئة من السلطة فى عزبة عويس فيها بعد ، ويجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها ووصف علاجها .

أما ابن عم ستهم (عباس أبو حميدة) فهو الموازى الرمزى لعباس حلمى الثانى ، كما كان والد عويس باشا موازياً للخديوى عباس حلمى الأول . وعباس أبو حميدة ، هو قائد التنظيم السرى فى عزبة الباشا عويس ، الذى قاد تجنيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة .

وتبقى شريحة هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها ، على رأسها (أبو جعفر) شيخ الغفر ، فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على العزبة ، وفى الوقت نفسه تعبث به رسل القصر ؛ فقد تركه عبد الواحد أفندى ، وقطامش ، وعكاشة المغنى « يهرول خلف الكاريته » .

وتأتى شخصية السقا الضعيف ، وشخصية كرامة المضحى به ، ثم زهية التى أعطته نفسها لينسى (الكرباج) وتحمل منه فى لحظة العطاء ، بينما قلبه معلق بالقصر وجويدان هانم . ولهذا ، ليس عجيباً أن ينتهى بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صباح (أوديت) فى عيادتها ، فى حين يظل كرامة ضائعاً بين طبقته الشعبية ، وحبه لأميرة من قصر عويس باشا تحتقره وتكون السبب فى جلده وتمزيق جلده .

وبهذا نجد لدينا دوائر متداخلة ، وذات استقلال نسبى فيما بينها ؛ دائرة الأرستقراطية السياسية والعسكرية ، ودائرة أبناء الفلاحين ؛ ثم دائرة الاحتلال . وقد عرضها الكاتب بمهارة خدمت قضية الصراع الجوهرى الذى يديره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة ومبرراتها .

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرستقراطية والاحتلال ، كما أوضح قدرة الشعب المصرى على أن يختزل داخله مسافات الإحساس بالظلم ، والغضب الفجائى عند حدث جلل كحريق يناير ١٩٥٢ ، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السرية برغم أنف الملك والأرستقراطية ، والأجانب ، وضباط القسم السياسى المخصوص ، الذين أسماهم عويس باشا خطراً وهم (الجيش ، والشيوعيون ، والإخوان المسلمون) .

وكان من الطبيعى أن ينحاز الكاتب لحزب الوفد ، ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا ، تحت مبرر من شعبية الحزب ، وقيادته لحرب القنال ضد المحتل الإنجليزى ، ضد رغبة الملك . وهذا ما أشرنا إليه فى البداية ، حتى إنه قد أدخل كلا الزعيمين فى سرد صاحب صندوق الدنيا ، أى تحولهما لتراث شعبى ، امتدادا لما كان عليه الأمراء والسلاطين الشعبيون . وقد أضاف الكاتب الصراع على السلطة بوصفه بعدا جوهريا للعبة الملك فى التفرقة بين الأحزاب ، لاستمرار تكسر الموجات الشعبية الغاضبة .

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائح والطبقات والعلاقات الاجتماعية التى شكلت البنية السكانية لمصر قبل (١٩٥٢) ، وأوضح العلاقة بين الطبقات والشرائح ، بقدرة روائية أفصحت عن كاتب يتدخل بشكل ملحوظ فى تسيير دفة الصراع الاجتماعى السياسى الآنى ، دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية .

وقد نجح فى بيان تفتت الشرائح الأرستقراطية ، وانقسام بعض شخصياتها على نفسها أحياناً ، كما حدث لعويس باشا ، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها ، مثل شويكار زوج عويس باشا .

وقد شكلت هذه الشخصيات فى علاقاتها المتعددة والمتفاوتة رؤية الكاتب تجاه ثورة (١٩٥٢) . وقد منح نفسه شرف الانحياز للفقراء ، والمناضلين الشعبيين ، والوقوف ضد الديكتاتورية والخيانة . وأبان انتماء الحكام إلى ذواتهم ، لا إلى مصر ، ذلك الوطن / الشعب .

وبذلك يتجاوز (جميل عطية إبراهيم) ثنائية الفكر ، وتجاور طرفيه ، بل يسعى ، وينجح فى ذلك ، إلى فهم جدلى لطبيعة الصراع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى مصر قبل الثورة . إنه ينفى فكرة الطبقات المستقلة ، المصمتة ، المنفصلة . وقد نجح فى رصد الحراك الاجتماعى فى تنوعه ، وتعدده ، من منظور موحد ، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عضوى يتفاعل فى كل عناصره .

(٣)

ويمثل المكان بطولة تتوازى مع بطولات (عباس أبو حميدة) وعكاشة المغنواتى ؛ إذ نرى عزبة عويس ، النموذج المناضل ، ونجد الإسماعيلية ، النموذج المقاتل ، حيث ندرك للمكان تأثيراً خاصاً على الشخصيات هنا . فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختفائه من العزبة ، ووصوله إلى الإسماعيلية . كما أعطت العزبة فى تنظيمها السرى بطولة(لعباس أبو حميدة) . ويظهر المكان بوصفه شخصية اعتبارية هنا ، تكمل بطولات المناضلين الشعبيين .

وترتبط مشاهد الرواية ـ فى تسلسلها ـ بهذه الشخصيات ؛ فقد أدار الكاتب (كاميرا) مدققة على المشهد ، وقدم فى كل مشهد تركيزاً خاصاً على شخصية من الشخصيات . ففى مشاهد العزبة نرى (كاميرا زوم) على عويس باشا ، وفى مشاهد القصر نرى التركيز على جويدان ، وما حولها من فتيات أجنبيات ، وهكذا نجد فى الإسماعيلية التركيز على عكاشة مماثلا للتركيز الذى نعاينه فى مشاهد الغناء ومعالجة ستهم من الجرب .

وكان من الطبيعى أن يعطى لبلبيس دوراً عسكرياً يجمع بين عويس ـ رسول الملك فاروق ـ والضباط الإنجليز ، لنرى مشهداً يصور كمية الذخائر التى فجرت القاهرة بحريقها المدمر (يناير ١٩٥٢) . وكذلك كان من الطبيعى أن يفرد لضباط الثورة المشاهد الأخيرة من الرواية .

هذا ، وقد رتب الكاتب النقلات الروائية وحركتها الدرامية فى تتابع دقيق ، يفضى بعضه إلى البعض الآخر . فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر ، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات علنية وسرية ، ثم يجمع بين تتابع مشهد خصاء أبيس وجلد كرامة ابن السقا ، تمهيداً للدخول إلى مشاهد معركة الإسماعيلية ، التى انتهت بمذبحة بلوكات النظام . ولذلك كانت مشاهد نضال الفدائيين فى الإسماعيلية مبررة ، ومنطقية ، أفضت إلى مشاهد حرائق القاهرة ، التى نهبت فيها العاصمة ودمرت ، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين ، إلا أنه لم ينس أن يضع مشهداً للانتقام الإلهى ، باحتراق (سنكلير) حبيبة عويس باشا التى أحرق بنوجلدتها القاهرة ، ثم كانت مشاهد الثورة والثورة المضادة ، مبررة فى تسلسل أحداث الرواية فى مجملها .

ونرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكاناً نقيضاً أو محاوراً له ؛ حيث العزبة تحاورها القاهرة ، وقصر عويس باشا يجاوره قصر الملك ، ومعركة بلوكات النظام وتنظيمات الفدائيين فى الإسماعيلية تتحاور مع بلبيس ومخازن ذخيرتها ، ومع القاهرة بحرائقها ودسائسها .

كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الإعداد السرى للثورة ومشاهد التآمر عليها ، ووازن بين نجاح الثورة وإخفاقها فى بعض الأهداف . وهذا ما حقق توازناً بين تقسيمات المشاهد والأماكن ، كما حقق ـ من قبل ـ توازناً فى العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية ، بمختلف سياقاتها .

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأحادى الجانب ، يروى حقبة محددة من زمن الإعداد للثورة ، ويعود خلال السياق الروائى إلى الخلف أحياناً ليتصل تسلسل الزمان فى اتجاه واحد ، برغم الثراء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها .

ولم يتضح الزمن النفسى إلا فى مشاهد نادرة ، أهمها : لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز فى الإسماعيلية ، ولحظة استسلام زهية لكرامة ابن السقا ، ولحظة اختباء صباح (الدكتورة أوديت) بين قوم عرفوا حقيقة موقفها . وباستثناء هذه المواقف بتسلسل الزمن تسلسلا منطقياً ، كما ظهرت المشاهد متتابعة فى اتجاه واحد من قبل .

(٤)

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة ، التى تعمل على توصيل الدلالة فى المقام الأول ، سواء فى « السرد » أو فى الحوار . وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به فى مثل هذا السياق أو هذه المواقف من الحياة ، حرصاً منه على صدق الأداء اللغوى ، وحرصاً أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها ، ووثائقيتها .

وقد طاوعته الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامية أو بالأعجمية . ولكننا لم نلحظ خصوصية للهجة (عزبة عويس) ، ولم نجد معجماً خاصاً بها ؛ فكل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة . فهل رسم الحروف قد أعان الكاتب على هذه اللهجة ، أم أعانه قرب هذه العزبة من بندر الجيزة فى هذه الأيام ؟ !

أما السرد ـ بعامة ـ فى هذه الرواية ، فقد مثل لغة الراوى الذى يساعد شخصياته على الكلام بأن يمهد لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث . أما الراوى نفسه فقد كان يبدو واضحاً فى معظم الأحوال ، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذى يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية ، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقى مع الجملة العربية ، بأن يضع كلمة من معجمه اليومى تنبو عن الاستخدام الفصيح .

فمن البداية يستخدم كلمات مثل (الفتاتة) بمعنى (الغثاثة) فى العربية الفصحى ، وبمعنى ثقل الدم فى العامية المصرية ، فى سياق فصيح يقول فيه « وبقية الأجراء ، فيصمتوا بل زادت الفتاتة وعلت همهمات واحتجاجات » (ص ١٣) . وواضح هنا القصد والعمد إلى كسر السياق . ويتطرق الكاتب من عامية المعجم إلى عامية التعبير ؛ فللتعبير عن اختفاء عكاشة المغنواتى يقول : « وهب بلعته الأرض ، وغطس » (ص ٣٠) ، أو يقول فى سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها (معتبرة) فى قوله « وأخرج علبة سجائر معتبرة » (ص ٣١) . ثم نراه يصور حركة العين السريعة الانغلاق والانفتاح بقوله (يبربش) ، إذ يقول « وأخذت عيناه تبربشان من الدموع » (ص ٣٢) ، أو يصور حالة التنفس فى الماء بقوله يبقبق ، فى وصفه لحالة عكاشة تحت (الدش) بقوله « فيخرج الهواء من فمه ويبقبق كجاموسة » (ص ٣٣) ، أو حينما يقول عن حدة السمع وتركيزه « وطرطق آذانه » (ص ٦٧) .

ويمكن أن نتقبل هذا المعجم حينما لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير ؛ ففى تقرير الطبيبة عن جرب ستهم يكتب « أكزيما مصاحبة بهرش » (ص ٨٠) . أو يصف « حزمة فجل وراور » (ص ١٠٢) ، وكلها تعبيرات لا محيد عنها فى سياقاتها . ولكنه يحاول أن يعطى المذاق الشعبى للغة السرد ، كما أعطاه للغة الحوار .

فالكاتب مصرّ من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسياسة . ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا ، كما امتلأت الرواية فى بعض فصولها بشعر شعبى ، أورده الكاتب على لسان عكاشة المغنواتى (شهيد حرب القنال فيما بعد) ، ليؤكد شعبية البطل ، وبساطة الشهادة ، ومن ثم بساطة اللغة .

وبرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية ، نراه فى الحوار يتحول أحياناً إلى الفصحى بدون داع لغوى أو نفسى أو اجتماعى ، فعلى لسان عباس أبو حميدة المناضل ، وهو غاضب من زوجه حينما صرحت بحقيقة صباح :

« البنت دكتورة يا عباس ، دكتورة هاربة من البوليس .

قال لها فى غضب :

ـ وقعة أبيك سوداء » . (ص ٥٢)

فى حين يستلزم هنا استخدام العامية ، المتسقة مع خطاب فلاحة ، وعلى لسان مناضل شعبى ، وفى لحظة غضب ، عكس ما كان الكاتب يفعل فى حالة السرد . وهى لحظات لغوية محيرة لدى جميل عطية إبراهيم . وقد استمرت هذه الحالة ، حالة تفصيح الحوار ، بدون داع حتى نهاية الرواية ، فنراه يقول على لسان صباح الطبيبة المناضلة وهى تخاطب طفلة عباس أبو حميدة ـ يقول :

« وتأملتها الصبية ثم جرت عليها قائلة :

ـ خالة صباح !

وتعلقت بها باكية ، وهى تصيح :

ـ أبى . أين أبى » (ص ٢٥٥)

وهى لحظة تكون العامية فيها مطلباً جوهرياً ، وتفسد الفصحى فيها السياق العاطفى التلقائى ، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة القرية أو لغة الطفولة .

لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشعبيته أن يكسر التوقع ، ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمتطلبات الحوار والسرد .

وأحياناً يطول منه السرد بلا داع ، لأنه يستسلم لتفاصيل اللحظة ، ففى ص ١٨٤ يستسلم للمذكرات (مارجريت سنكلير) وهى تتحدث عن أنواع القادة من الساسة وقادة الجيوش فى إسهاب ، برغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها . وكأن الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد ، ونوع قيادته ، تمهيداً للدخول إلى إخفاق مشاريعه العسكرية والسياسية والاقتصادية ، التى بدأت بفوز الضابط المشاغب (محمد نجيب) بانتخابات نادى الضباط . وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه بعد سطور قليلة فى جملة بسيطة « أنا رجل حرب ولا رجل سياسة » ص ١٨٥ .

فى الوقت نفسه حرم الكاتب على علية سيف النصر أن تستطرد « عن مفهومها للحرية والسلام الاجتماعى ، وقوانين تطور المجتمع ، والصراع الطبقى » لأنه جعل عويس باشا « فى حالة لا تسمح بمناقشته ، ولا تود هى القسوة عليه فى هذه الظروف » (ص ١٩٣) .

وبعد ، فهذه قراءة لرواية (١٩٥٢) ، حاولت أن ترى العلاقة بين مقصد الكاتب وعالمه ، وأدوات صنع هذا العالم . ولا شك فى أن الرواية ـ كغيرها ـ تتحمل أكثر من رؤية ، ويمكن النظر إليها من أكثر من زاوية .



النظرية الأدبية المعاصرة(*)

تأليف : رامان سلدن
ترجمة : جابر عصفور
عرض : محمد بريرى

تأتى ترجمة جابر عصفور لكتاب رامان سلدن Raman Selden فى سياق ترجمتين سابقتين له هما «الماركسية والنقد الأدبى» لتيرى إيجلتون Terry Eagleton (نشر فى عام ١٩٨٥) ثم «عصر البنيوية» للكاتبة إديث كريزويل Edith Creswell (نشر فى العام نفسه) .

والعنوان الأصلى للكتاب الذى نعرضه هو : A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory أو «دليل القارىء للنظرية الأدبية المعاصرة» ؛ وقد نشر فى عام ١٩٩٠ .

وقد صدّر المترجم الكتاب بمقدمة تناول فيها ظروف ترجمة الكتاب ، والأسباب التى حفزته إلى اختياره للترجمة ، ثم علق على مادة الكتاب ومنهجه ، واختتم مقدمته بالكلام عن منهجه فى الترجمة .

ولنا تعقيبات على بعض ما جاء فى المقدمة ، وعلى مادة الكتاب نفسها ، نرجئها جميعا إلى أن ننتهى من عرض الكتاب نفسه . ولا أعد «القارىء» بتلخيص للكتاب فى هذا العرض ؛ لسبب جوهرى ، هو أن الكتاب لصغر حجمه وشدة تركيزه لايحتمل أى تلخيص . لذا فإننى فى هذا العرض سأحاول تتبع الخطوط العامة للكتاب بشكل يؤدى إلى تكوين صورة مجملة لمادته . أما الكتاب نفسه فمتاح لمن يريد أن يلم به تفصيلا .

***

يتكون الكتاب من مقدمة للمؤلف وستة فصول ، يتناول الفصل الأول منها النزعة الشكلانية الروسية ، والثانى النظريات الماركسية ، والثالث النظريات البنيوية ، والرابع نظريات مابعد البنيوية ، والخامس النظريات المتجهة إلى القارىء ، والسادس النقد النسائى . وقد ألحق المؤلف بكل فصل من الفصول قائمة لكتابات فى موضوع هذا الفصل ، حتى يمكن للقارىء المهتم متابعة وجهات النظر : المختلفة بنفسه إن شاء .

***

يعرض المؤلف فى مقدمة كتابه فكرة أن القارىء العادى ، بل والناقد أيضاً ، لم يكن فى حاجة إلى أن يشغل نفسه بتطورات نظرية الأدب ، لأن هذه النظرية لم تكن تهم إلا طائفة من النقاد هم فى حقيقة الأمر فلاسفة يدعون أنهم نقاد للأدب . ومن جهة أخرى فقد افترض النقاد أن الأدب يعبر عن بدهيات عامة فى الحياة يعرفها الجميع ؛ وهو من ثم لايحتاج إلى معرفة خاصة أو مصطلح خاص .

غير أن هذا الوضع تغير جذريا منذ أواخر الستينيات ، أى مع كثرة الجدل النقدى حول البنيوية وما أثارته من قضايا متشعبة . وقد صح عزم المؤلف ــ مع اشتداد هذا الجدل ــ على أن يصنف كتابه هذا ، أو بالأحرى دليله ، لكى يضع القارىء فى وسط هذا الخضم ، فيمكنه من أن يقبل أو يرفض عن بينة .

* Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, New Accents, London-New York, 1990.

ويرى المؤلف أن الموقف النقدى المعاصر يمكن إيجازه عن طريق المخطط الذى ابتدعه ياكبسون Jacobson حين ذهب إلى أن عملية التوصيل فى الأعمال الأدبية تقوم على عناصر هى :
١ ـ الكاتب ٢ ـ السياق . ٣ ـ كتابة (رسالة) . ٤ ـ شفرة .
٥ ـ قارىء . وذلك على النحو التالى :

سياق

كاتب　　كتابة　　قارىء

شفرة

ثم يبين المؤلف كيف أن كل نظرية تركز على عنصر بعينه فى دراسة الأدب . فالنظرية الرومانسية مثلا تركز على الكاتب ، والفينومنولجيه على القارىء ، والماركسية على السياق ، والبنيوية على الشفرة ، وهكذا سائر النظريات .

والكتاب ـ كما قال المؤلف فى مقدمته ـ لايشمل كل النظريات النقدية الحديثة ، بل يقتصر على أبرز هذه النظريات ، وهى تلك التى تتميز بتحدّيها للمسلمات التى طالما اعتقد الناس فى رسوخها وتأبيها على التغيير . وانطلاقا من هذا المنظور فقد تناول المؤلف النظريات الست التى توافر لها الشرط الذى ألزم نفسه به ، وهو تحدّى المسلمات الشائعة عن الأدب . وكان الترتيب الذى اتبعه تاريخيًا ، حيث بدأ بالشكلانية الروسية ، ثم الماركسية ، فالبنيوية ، ثم مابعد البنيوية ، ثم النظريات المتجهة إلى القارىء ، منتهياً بالنقد النسائى .

***

تشترك الشكلانية الروسية مع تيار النقد الجديد New Criticism فى الاهتمام بوضع أساس علمى لنظرية الأدب . غير أن الشكلانيين لم يخلعوا على الشكل الجمالى أى دلالة أخلاقية أو ثقافية كما فعل النقاد الجدد ؛ لأن مدخلهم إلى العمل الأدبى اقتضى منذ البداية تقديم تفسيرات علمية صارمة للكيفية التى تنتج بها وسائل أدبية بعينها تأثيراتها الاستطيقية الخاصة . ومن هنا كان انصراف كثير من جهد الشكلانيين إلى تحديد الهوية الخاصة لما هو أدبى ، أو أدبية الأدب . وحين كان النقاد الجدد يعدون الأدب شكلاً من من أشكال الفهم الإنسانى فإن الشكلانيين لم يعوّلوا إلا على الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة ، ينأى فيه الأديب عما هو مألوف . وانحراف لغة الأدب عن المألوف يأتى من أن المبدع يغض النظر عن الوظيفة العملية للغة ، وهى التوصيل ، ويركز ـ بدلا من ذلك ـ على الوسائل اللغوية التى تجعلنا نرى الأشياء بطريقة مختلفة . وفى هذا السياق من التفكير يأتى مصطلح «التغريب» أى إزالة الألفة عن الأشياء Defamiliarization ، الذى استخدمه «شكلوفسكى» ليؤكد به أن وظيفة الفن هى أن تجعل المتلقى يعى الأشياء وعياً جديداً . ويرى «شكلوفسكى» أن غرض الفن أن ينقل إلينا الإحساس بالموضوعات كما تدرك لاكما تعرف ؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية فى ذاتها ، ولابد من إطالة أمدها . فالفن عند «شكلوفسكى» طريقة يدرك المتلقى من خلالها الموضوع إدراكا فنيا ؛ أما الموضوع فى ذاته فلا أهمية له . لهذا فإن مايسم توماشيفسكى Tomashevsky هو مايسميه التحويل الفنى للمادة غير الأدبية . والتغريب إنما يغير استجاباتنا للعالم عن طريق إخضاع إدراكاتنا المعتادة لعمليات الشكل الفنى .

ولقد أحدثت فكرتا التغريب وإزالة الألفة عن الأشياء أثراً فى مفهوم برخت Brecht ؛ إذ اتفق مع الشكلانيين الروس فى موقفهم المعادى من المبدأ الكلاسى ، الذى كان ينادى بضرورة أن يقوم الفن بدور الإيهام بالحقيقة . ولهذا فإنه من الممكن فى مسرح برخت أن تقوم ممثلة بدور رجل لكى تسقط الألفة عن الدور ، فتدفع المشاهدين ـ بتغريبها هذا ـ إلى الانتباه لنوعية المذكورة فى الدور .

ويظهر مفهوم التغريب فى كثير من معالجات الشكلانيين للمفاهيم المختلفة . فهم يميزون فى فن القص بين الحبكة والحكاية ، مؤكدين أن الحبكة هى التى تميز أدبية القص ، أما الحكاية فلا تعدو كونها مادة غفلا ينظمها الكاتب المبدع تنظيماً خاصا هو ما نسميه الحبكة . وإلى هنا لايختلف مفهوم الحبكة عند الشكلانيين عنه عند أرسطو ، الذى ميّز كذلك بين الحبكة والحكاية . أما ما يختلف فيه الشكلانيون عن أرسطو اختلافاً جذريًا فهو مفهوم التغريب ، الذى أجروه على الحبكة التى يناط بها تغريب الحكاية . فالحبكة عندهم هى مجموعة الوسائل التى يستخدمها الكاتب للتدخل فى مجرى القصة ، كالإبطاء أو الإسراع ، وكالاستطرادات ، وأنواع التقديم والتأخير ، والأوصاف المسهبة ، وكلها أمور تلفت القارىء إلى شكل الرواية . فالحبكة هى انتهاك متعمد للترتيب الشكلى المتوقع للأحداث ، يؤدى فى النهاية إلى لفت الانتباه إلى عملية الحبك نفسها بوصفها العنصر المميز للعمل الأدبى .

ولا يقتصر مبدأ التغريب فى العمل الأدبى على مايقوم به من تغريب للواقع ، بل ينطبق أيضاً على تغريب العمل الأدبى نفسه . فالوسيلة الأدبية المعينة يمكن أن تستخدم استخداما روتينياً مألوفاً فى نص بعينه ، ولكن الأدب يمكن أن يستخدمها استخداماً تغريبياً بحيث يمنحها بعداً جماليًا جديداً . وعلى سبيل المثال فإن استخدام لغة «تشوسر» ونظام الكلمات عنده بطريقة عفى عليها الزمن ، هو أمر يتقبله القارىء على الفور بوصفه تحذلقاً فكاهياً . ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدم فى عصور سابقة دون أن يوحى بأية نبرة ساخرة .

وقد جمعت مدرسة «باختين» Bakhtin بين الشكلانية الروسية والنظرية الماركسية . غير أن نظرة باختين إلى الأدب تجاوز الماركسية التقليدية التى تركز على فرضية أن الإيديولوجيا انعكاس للبنية التحتية المادية　فالإيديولوجيا عند باختين وأتباعه لا تنفصل عن

وسيطها اللغوى ؛ إذ تتفاعل اللغة مع المجتمع بحيث تصبح الكلمة أو العلامة اللغوية قابلة لمعانٍ ودلالات تتباين بتباين الطبقات الاجتماعية فالعلامات اللغوية مضمار لصراع طبقى تحاول فيه الطبقة المهيمنة تضييق معانى الكلمات وإعطاءها بعداً أحادياً يناسب تطلعاتها .

وقد قام «باختين» بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرة الدينامية للغة وطبقها على النصوص الأدبية . ولم يركز اهتمامه على الطريقة التى تعكس بها النصوص الأدبية المصالح الطبقية ، بل على الطريقة التى تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم الهيمنة ، وتحرر الأصوات المخالفة . ويحتفى هذا الموقف بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأنساق المتباينة للقيمة ، ولايفرضون سلطتهم على البدائل المحتملة . ولهذا فقد كانت المقارنة بين «ديستويفسكى» و«تولستوى» فى صالح الأول ، من حيث إنه يتيح لشخصياته الروائية أكبر قدر من الحرية ، ولا يفرض عليها نظامه الفكرى كما يفعل تولستوى ، الذى نواجه فى أعماله حقيقة وحيدة ، هى الحقيقة التى يراها المؤلف ، والتى يخضع لها شخصياته بحيث يصبح عمله مونولوجاً طويلاً . أما فى حالة «ديستويفسكى» فإن الديالوج هو السمة الغالبة على أعماله ، حيث تتألف رواياته من أصوات متباينة ، تحررت من وجهة نظر مؤلفها فصار لها فاعليتها الخاصة ، ومن ثم نشأ حوار مستمر بينها وبين الشخصيات الأخرى .

ولقد كان هذا الولع بتعدد الأصوات وتحررها هو الذى أدى «بباختين» إلى النظر فى ظاهرة الكرنفال ، حيث تحتفل الجماعات الشعبية احتفالات ينقلب فيها التراتب الهرمى رأساً على عقب ، ويتحطم كل ما هو سلطوى جامد . وكما يقول المترجم فإنه فى مثل هذه الاحتفالات لايكون لصوت سلطان على غيره من الأصوات ، كأننا إزاء «مولد» ينقلب فيه التراتب الهرمى للعلاقات والطبقات والأعراف . وقد ترتب على هذا النظر فى ظاهرة الكرنفال تطبيقات مهمة على نصوص معينة وعلى تاريخ الأنواع الأدبية ، كما أدى الكشف عن الخاصية الكرنفالية فى الأدب إلى التخفيف من حدة النزوع إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها وحدات عضوية ، كما كان دأب الرومانسيين والشكلانيين قبل باختين . فالعمل الأدبى من الجائز أن يكون مستعصياً على الاتحاد بسبب تعدد مستوياته .

وقد تطورت الشكلانية على يد «ياكبسون» تطوراً مهماً ؛ إذ جاوز فى أطروحته مع تنيانوف Tynyanov الطابع الآلى للشكلانية ، مؤكداً أن الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى لاتتم بمعزل عن الأنساق الأخرى . كما أكد «موكاروفسكى» Mukarovsky أنه من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدى ؛ فالوظيفة الجمالية ليست مقولة جامدة ، بل متحركة دائمة التحول ، لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة ؛ فالكنيسة مكان للعبادة ، ولكنها عمل من أعمال الفن . ولقد كان للدروع والأوانى الإغريقية وظائف عسكرية ومنزلية ، ولكنها ــ فى سياق تاريخى مختلف ــ اكتسبت أبعاداً جمالية . وتخضع المنتجات الأدبية كذلك لهذا التنوع الوظيفى وفقاً لاختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية . فالرسالة والخطبة السياسية ، بل الدعاية ، يمكن أن تنطوى على قيم جمالية فى بعض الظروف التاريخية والاجتماعية المواتية .

ويقول المؤلف إن نقاداً ماركسيين قد تبنوا فى الآونة الأخيرة مقولات «موكاروفسكى» هذه ، ذاهبين إلى أن خلع صنعة الأدب على كتابات أو أشكال بعينها هو فعل اجتماعى لاينفصل فى التحليل الأخير عن الإيديولوجيات المهيمنة . وينقلنا هذا الرأى إلى موضوع الفصل الثانى من الكتاب وهو النظريات الماركسية .

* * *

يشير المؤلف فى بداية كلامه فى الفصل الثانى إلى أن تاريخ النظرية النقدية الماركسية أطول من تاريخ النظريات الأخرى المقدمة فى كتابه ، نظراً لأن ماركس نفسه قد طرح بعض الأفكار عن الثقافة فى أربعينيات القرن الماضى .

ويقول المؤلف إنه برغم إيمان ماركس بأن الوجود الاجتماعى والاقتصادى هو الذى يشكل الوعى وليس العكس ، بما يعنى أن الأدب وسائر التجليات الثقافية هى انعكاس أو كشف لأوضاع مادية فى الأساس ، وبما يعنى أن الأبنية الفوقية لاتستقل عن الأبنية التحتية ــ برغم إيمانه هذا فقد اعترف بالوضع الخاص للأدب حين لاحظ أن بعض الأعمال الأدبية تستمر فى منحنا المتعة الجمالية برغم اختفاء أسسها المادية التى أنتجتها . فالتراجيديا اليونانية هى نتاج نظام اجتماعى بعينه ، ولكنها ظلت تمتع الناس ولم تفقد قيمتها الجمالية . وقد حدا هذا بماركس إلى التسليم بوجود نوع خاص من الكلية واللازمنية فى الأدب والفن .

ولقد كان المؤلف بارعاً حين ذكر القارىء بأن موقف «ماركس» هذا يعد ارتدادا للهيجلية ، مؤكداً أن مقولات «موكاروفسكى» تدلنا على أن عظمة التراجيديا اليونانية ليست حقيقة ثابتة للوجود ؛ إذ يعيد كل جيل «إنتاج» تراجيديا اليونان بشكل مختلف لاختلاف الأوضاع الاجتماعية والتاريخية . بيد أن المؤلف يسلم مع ذلك بأن السؤال الذى يظــل قائماً عند الحديث عن النقد الماركسى هو عن مدى استقلال تطور الأدب عن تطور التاريخ العام ، ويذكر أن الجدل مازال محتدماً حول الأهمية النسبية للشكل الأدبى والمضمون الإيديولوجى فى الأعمال الأدبية .

ويعزو المؤلف النظرة الشيوعية المتصلبة ، وماتتسم به من سطحية ، إلى سوء فهم فادح لمقولات المنظرين الماركسيين الأوائل ، على نحو أدى بأصحاب هذا النظر الماركسى الفج إلى الوقوع فى موقف متناقض ؛ فهم ثوريون سياسياً ، ورجعيون جمالياً ، من حيث إنهم ناصبوا النتاج الفنى الحداثى العداء ، فرفضوا أعمالا طليعية لفنانين كبار مثل «بيكاسو» و«ت . س . إليوت» بدعوى أنها نتاج متدهور للمجتمع الرأسمالى المتأخر . أما أن هذا الفهم القاصر هو نتيجة لسوء فهم واضح لكتابات «ماركس» و«إنجلز»

فيظهر من إلحاح كل منهما على نفى العلاقة المباشرة الفجة بين الكاتب ومصالح طبقته الاجتماعية . فالكتاب لايحكم عليهم بناء على أصولهم الطبقية أو التزامهم السياسى الصريح ، بل بمدى ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية فى عصرهم . وقد شك « إنجلز » فى قيمة الكتابة المفرطة فى الالتزام ، وامتدح «بلزاك» قائلا إن إحساسه العميق بانهيار طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دفعه إلى المضى فى اتجاه يخالف ميوله الطبقية وتحيزاته السياسية . فالواقعية ــ كما فهمها «إنجلز» ــ تجاوز الميول الطبقية .

وبرغم التطوير العميق الذى أدخله «لوكاش» على الواقعية فإن عمله لاينفصل ــ من وجهة نظر المؤلف ــ عن الواقعية الاشتراكية الصارمة .

وحسبما يرى المؤلف فإنه من الممكن أن يقال إن الجديد الذى أتى به «لوكاش» يكمن فى مفهومه عن الانعكاس Reflection ؛ فالانعكاس عنده ليس تصويراً فوتوغرافيا للواقع بكل ماينطوى عليه من تفصيلات ، بل إن «الواقع» نفسه ليس هو كل تلك الموضوعات التى ينطوى عليها العالم من حولنا . إن الواقع الذى يعكسه العمل الأدبى هو «النظام» الذى على أساس منه تتشكل مفردات الواقع . فالعمل الأدبى لايعكس الواقع الغفل ، بل يعكس صورة ذهنية عن نظام هذا الواقع . ومن هنا كان رفض «لوكاش» لكل من الواقعية الطبيعية ونزعة الحداثة ؛ فالأولى مجرد وصف عشوائى للمظاهر الخارجية للواقع ؛ أما نزعة الحداثة فهى كذلك ليست إلا وصفاً عشوائياً للحياة الداخلية الذاتية للكاتب . وتلك العشوائية يمكن أن تكون ــ من ثم ــ وصفا للواقع فى حالة الأدب الواقعى الطبيعى ، أو وصفاً بطريقتنا فى إدراك هذا الواقع فى حالة الرواية الحداثية . ويرفض «لوكاش» تلك العشوائية فى الحالتين ، ويصر على أن العمل الأدبى ليس الواقع نفسه ، بل هو شكل خاص من أشكال انعكاسه . إن العمل الأدبى لايعكس الواقع كما تعكس المرآة العالم الخارجى . وإذا جاز أن يشبه العمل الأدبى بمرآة فإنها فى هذه الحالة مرآة خاصة ، قادرة على رؤية النظام الكامن فى الواقع ثم عكسه إلينا مكثفاً خاليا من البعثرة الظاهرية لهذا الواقع .

وينتقد المؤلف «لوكاش» قائلا إنه لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يطورون أشكالا أدبية تتجاوب مع الواقع الحديث من خلال تعبيرهم عن الوجود المغترب للذات الإنسانية الحديثة ؛ وكان اعتقاده بأن مضمون نزعة الحداثة رجعى مؤدياً به إلى رفض شكلها كذلك . وهكذا فإنه خلال إقامته القصيرة فى برلين فى أوائل الثلاثينيات أخذ يهاجم تقنيات الحداثة فى أعمال رفاقه الراديكاليين ، ومنهم الكاتب المسرحى «برتولد برخت» .

وفى الكلام عن «برخت» يقول المؤلف إنه لم يكن رجل حزب قط ، بل ظل متمسكا باستقلاله دائماً . وقد بدأ كتاباته فوضويا معادياً للبرجوازية ؛ غير أن تمرده العنيف تحول فيما بعد إلى التزام سياسى واع بعد قراءته لماركس فى عام ١٩٢٦ .

ويتصل الإنجاز الأدبى الأساسى الذى طرحه «برخت» من خلال أعماله المسرحية بما ذكر فيما سبق عن فكرة التغريب التى ألح عليها الشكلانيون وفصل فيها موكاروفسكى القول .

يرى «لوكاش» أن حقائق الظلم الاجتماعى تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق مجافية لطبائع الأمور ومثيرة للدهشة وينبغى على الكاتب المسرحى أن يزيل الألفة التى تغلف وعى الناس بالواقع بحيث أصبحوا يرون الشرور الاجتماعية من الأمور التى ينبغى التسليم بها كما نسلم بالكوارث الطبيعية من فيضانات وزلازل وغيرها . يجب على العمل الأدبى إذن أن «يغرب» الشر ، أى يجعله غريباً غير متسق مع ما ينبغى أن تكون عليه الأمور .

ولقد سخر «برخت» من الواقعية الاشتراكية بما تتضمنه من تشجيع للوهم الواقعى . ومن هنا كان تطويره للتكنيك المسرحى الذى يحطم الإيهام بالواقع لكى يتجنب هدهدة المشاهد فيقع فى حالة من حالات القبول السلبى . على الممثلين فى مسرح «برخت» أن يشجعوا عملية الوعى النقدى للمشاهدين . ولقد رفض «برخت » مايسمى بتقمص الشخصية تقمصا كاملاً يغيب معه وعى المشاهدين بأن مايحدث أمامهم تمثيل . على المشاهد أن يكون دائم اليقظة بأن مايحدث ليس جزءاً طبيعياً من الواقع يمكن التسليم به .

وقد كان رفض «برخت» للواقعية الاشتراكية مظهراً من مظاهر اعتداده بأن المناهج تبلى والمثيرات تخفق ، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات تناسبها ؛ فما دام الواقع يتغير فإن ذلك يقتضى بالضرورة تغيير الوسائل التى تصوره . ولذلك فقد كان «برخت» أول من يقر بأن مفهومه عن «الأثر التغريبى» يغدو بلا فاعلية لو أصبح صيغة نهائية للواقعية ؛ لأننا لن نغدو واقعيين بمجرد أن نحاكى مناهج غيرنا من الواقعيين .

وإذا كان كل من «برخت» و «لوكاش» قد تمسك بنظرية فى الواقعية يخالف فيها صاحبه فإن مدرسة فرانكفورت أنكرت الواقعية برمتها .

نظر أتباع هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعى من منظور هيجلى فعدوا هذا النسق جوهراً واحداً شاملاً يتجلى فى جميع جوانب هذا النسق . فالفاشية جوهر تجلى فى جميع مستويات الوجود الاجتماعى بألمانيا ،والنزعة التجارية هى كذلك جوهر واحدا يتغلغل فى جوانب الحياة المختلفة فى أمريكا .

بيد أن الأعمال الفنية والأدبية هى وحدها التى يمكن أن تنعتق من أسر هذا الجوهر الواحد الشمولى الذى يهيمن على الواقع . ومن هنا كان رفض هذه المدرسة لواقعية الأدب . فالأدب ببعده عن الواقع يستطيع مقاومة الهيمنة الاجتماعية . إن تباعد الأدب عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة .

وإذا كانت أشكال الفن الجماهيرى مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على نفى الواقع الذى تشير إليه . ويذهب بعض أعضاء هذه المدرسة إلى

أن الجماهير ترفض أدب الطليعة لأنه يعكر من صفو إذعانها الغافل للاستغلال الذى يمارسه النسق الاجتماعى عليها . فالعمل الفنى ــ عند اتباع هذه المدرسة ــ إذ يتيح للبشر المسحوقين صدمة الوعى بوضعهم اليائس ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستشيطون غضباً .

وكما يقول المؤلف فإن استخدام «مارسيل بروست» للمونولوج الداخلى لا يعكس نزعة فردية مغتربة فحسب ، بل ينفذ الى حقيقة عن المجتمع الحديث ، هى اغتراب ويساعدنا عمل «مارسيل بروست» على رؤية الاغتراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعى موضوعى . غير أن «لوكاش» لم يكن قادراً إلا على رؤية اعراض التدهور ، وهى الاغتراب والفردية ، وغفل عن قدرة هذه الأعمال على الكشف عن أن هذه الفردية وهذا الاغتراب هما من الأعراض المتفشية فى المجتمع ؛ وهى أعراض يسعى الفن إلى الكشف عنها .

ويمضى المؤلف فى عرض التطورات التى مرت بها النظرية الماركسية فيذكر أنه لم يكن من الغريب أن يتأثر الماركسيون بموجة التفكير البنيوى التى سادت فى الستينيات ، لما فى الفلسفة الماركسية من أفكار تتوازى مع الفكر البنيوى . ففى الفكر الماركسى لايكون الفرد حراً فى سلوكه وتصرفاته ، وذلك بحكم وضعه الطبقى داخل النظام الاجتماعى الذى يعيش فيه . ويؤمن البنيويون من جهتهم بأن مظاهر السلوك الفردية لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال وضعها فى نسق ينتجها .

غير أن الفكر الماركسى يختلف عن الفكر البنيوى فى مسألة جوهرية ، هى أن الأنساق أو الأبنية التى يتحدث عنها البنيويون لها قوانينها الذاتية التى لاتخضع للتغير التاريخى ، فى حين أن الماركسيين ينظرون إلى النسق على أنه تاريخى متغير .

إن المفكر الماركسى «لوسيان جولدمان» لايختلف عن البنيويين حين يرفض الفكرة التى ترى فى النصوص إبداعات فردية بحتة ، وحين يذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على أبنية عقلية تجاوز الفرد . ولكنه يختلف عن البنيويين اختلافا حاداً عندما يصر على أن هذه الأبنية تنتمى إلى جماعات أو طبقات اجتماعية محددة . وعلى حين يرى الماركسيون أن قوانين الأبنية المختلفة يؤثر بعضها فى بعضها الآخر خلال عملية التطور المطرد ، فإن البنيويين يصرون على أن الأبنية المختلفة يستقل كل منها بقوانينه ، بحيث يتم تطور كل بنية حسب قوانينها الذاتية ، وبمعزل عن الأبنية الأخرى .

أما ارتباط «ألتوسير» Althusser فأوثق بما بعد البنيوية منه بالبنيوية . وهو يرفض إحياء تراث هيجل الذى يجعل ماهية الكل معبرة عن نفسها فى جميع أجزاء هذا الكل . ولذلك فإنه يتجنب استخدام المصطلحات التى قد تثير هذا المعنى ، من قبيل النسق الاجتماعى ، أو النظام ؛ إذ إنها توحى ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها . ويؤثر «ألتوسير» الحديث عن التشكل الاجتماعى الذى يراه بنية بلا مركز ؛ فليس لها مبدأ يحكمها . فالعناصر أو المستويات داخل هذا التشكل لاتعكس مستوى أساسيا واحدا هو المستوى الاقتصادى ، بل لكل مستوى استقلاله الذاتى النسبى ، الذى لايتحدد بالمستوى الاقتصادى إلا فى التحليل الأخير فحسب . ويمكن لأى مستوى من مستويات التشكل الاجتماعى أن يصير هو القوة المهيمنة . ففى التشكيل الاجتماعى الإقطاعى مثلاً يكون الدين مهيمناً من الناحية البنيوية ، ولكن ذلك لايعنى أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها ؛ إذ إن دوره المهيمن نفسه يحدده المستوى الاقتصادى ولكن بطريق غير مباشر .

ويختلف موقف «ألتوسير» من الأدب عن الموقف الماركسى التقليدى ؛ إذ يرى أن العمل الأدبى العظيم لايزودنا بفهم ذهنى عن الواقع ، كما أنه ليس مجرد تعبير عن إيديولوجيا طبقة من الطبقات . ويعتد «ألتوسير» بفكرة «إنجلز» التى يرى من خلالها الفن أداة تمكننا من رؤية الإيديولوجيا التى يولد منها ، ولكنه ينفصل عنها بوصفه فنا . أما الأيديولوجيا نفسها فهى تتمثل عند «ألتوسير» فى العلاقة الخيالية ــ أو المخترعة ــ التى تربط الأفراد بواقعهم الفعلى . إنها ذلك الوهم الذى يسوغ للناس أوضاعهم فى الوجود ، ويحيلها إلى واقع مقبول ، بل وطبيعى . إن الفن هو الذى يكشف لنا هذا البعد الوهمى فى علاقتنا بالواقع . وهذا مايجعل الفن العظيم قادراً على مجاوزة إيديولوجيا مبدعة .

يعالج المؤلف بعد ذلك التطورات الأخيرة فى النقد الماركسى ، تلك التى تمت على يدى كل من الأمريكى «فردريك جيمسون» Fredric Jameson والإنجليزى «تيرى إيجلتون» Terry Eagle-ton . أما «إيجلتون» فيذهب إلى ماذهب إليه «ألتوسير» من أن النقد لابد له من أن يصبح علمياً بأن يكف عن أن يكون إيديولوجياً . هذا من جهة العلاقة بين النقد والإيديولوجيا ؛ أما من حيث العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا فهى علاقة إشكالية ؛ فالنص عنده لايعبر عن الواقع ، بل يعبر عن إيديولوجيا هذا الواقع . وهذه الايديولوجيا ليست هى المذاهب السياسية المعلنة ، بل هى أنساق ذهنية تتحكم فى تصور البشر للوقائع . ومعنى ذلك أن النص الأدبى هو إعادة صنع لما صنعته الإيديويوجيا بالواقع ، وبذلك يتباعد النص عن الواقع تباعداً مزدوجاً . ويقدر مايرفض «إيجلتون» فكرة «ألتوسير» التى ترى أن الأدب يستطيع أن يجاوز الإيديولوجيا فإنه يؤكد أن الادب إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل . ومع ذلك فإن الناتج الأدبى ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه ، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا .

وعلى العكس من «ألتوسير» فإن «جيمسون» يرى أن النوع الوحيد من الماركسية ، الذى يمكن أن يكون ذا تأثير على الموقف فى عالم مابعد الرأسمالية الصناعية الاحتكارية ، هو تلك الماركسية التى تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة «هيجل» ؛ أى العلاقة بين الجزء والكل ، والتفاعل بين الذات والموضوع ، وجدل المظهر والجوهر ، والتضاد بين العينى والمجرد . إن النقد الجدلى كما يراه «جيمسون» لايعزل الأعمال الفردية ليحللها ، لأن الفرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) ، أو جزء من موقف تاريخى .

وفى نظر «جيمسون» فإن كل الإيديولوجيات هى استراتيجيات كبت ، تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيراً يكبت المتناقضات الكامنة فى التاريخ . والتاريخ نفسه هو الذى يفرض استراتيجية الكبت هذه . وتعمل النصوص الأدبية بالطريقة نفسها ؛ فالحلول التى تقدمها هى مجرد أعراض للقمع الذى يمارسه التاريخ .

وتستعير فكرة اللاوعى السياسى من «فرويد» مفهومه الأساسى عن الكبت ، ولكنها ترفعه من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى ، فتصبح وظيفة الإيديولوجيا هى كبت الثورة . ويضيف «جيمسون» مايراه من أن اللاوعى السياسى لايحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم ، بل يحتاج إليه بالمثل من يقع عليهم الكبت ، أولئك الذين يجدون أن وجودهم لايحتمل لو لم يتم كبت الثورة .

ويشير المؤلف فى نهاية كلامه عن الماركسية البنيوية إلى أن كتابات ماركس كانت تعد هى ذاتها من الكتابات البنيوية أساساً ، ولكنه يستدرك قائلا بأن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنيوية الخالصة أكثر كثيراً من أوجه الاتفاق ؛ فالأساس النهائى للنظريات عند الماركسيين هو الوجود المادى التاريخى ، فى حين أن البنيويين يعدون اللغة الأساس الوطيد لنظرياتهم .

* * *

فى بداية الكلام عن البنيوية يذكر المؤلف ما أحدثته هذه النظرية من صدمة لمن ألفوا الطرائق المعروفة فى بحث الأدب ، حيث أعلن أنصار النظرية الجديدة موت المؤلف ، وأن النص الأدبى ليس وليد الحياة الاجتماعية أو الشخصية لمؤلفه ، كما نفوا الذات الإنسانية بوصفها مصدراً للمعنى الأدبى أو أصلاً له .

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الحديث عن الأساس اللغوى الذى قام عليه التفكير البنيوى ، ذلك الأساس الذى أرساه «دى سوسير» فى تفرقته المشهورة بين اللغة والكلام ، إذ اعتد بأن اللغة هى النظام اللاشعورى الذى ينطلق منه أبناء اللغة فى كلامهم ، أما كلامهم هذا فهو أمثلة لتحقق هذا النظام المجرد .

وقياساً على فكرة «سوسير» رأى النقاد البنيويون أن النسق اللاشعورى يكمن وراء أى ممارسة إنسانية أخرى . فوراء أى ممارسة إنسانية فى أى مجال من المجالات نسق لاشعورى مجرد ، تتوجه عنه التحققات الفعلية لهذا النسق .

وقد رفض «سوسير» الفكرة الشائعة عن الارتباط بين الكلمات وما تشير إليه فى الواقع . فالكلمة فى اللغة لا تكتسب معناها نتيجة أى صلة بينها وبين أى شىء خارج اللغة ، أى أن دلالة اللغة ذاتية . فالكلمة تكتسب معناها بسبب علاقاتها بكلمة أخرى فى النسق اللغوى الذى تنتمى إليه . إن ما يكسب الكلمة دلالتها فى اللغة هو اختلافها عن الكلمات الأخرى .

وانطلاقاً من هذا المبدأ نرى أن كثيرا من كتابات «رولان بارت» تعتد بفكرة أن كل أشكال الأداء الإنسانى تستلزم نسقاً من علاقات الاختلاف . فالعمل الأدبى مثلا تنكشف دلالته الخاصة بمجرد استيعاب اختلافه عن الأعمال الأدبية الأخرى التى تقع فى مجاله .

وقد عرض المؤلف بعد ذلك للنظرية البنيوية فى القص من خلال تطبيق نموذج التحليل اللغوى على أنواع القص المختلفة . وقام بعرض جهود البنيويين البارزين فى هذا المجال ، من أمثال «شتراوس» و«تودوروف» وغيرهما ، مبيناً أن جهودهم تدور حول محور أساسى واحد ، هو محاولة استخلاص أجرومية للقص ، تستوعب التنوعات المختلفة لأنماط القص المعروفة .

أما «ياكبسون» فقد كان إسهامه البارز متمثلا فيما رآه من أن الأسلوب الأدبى يميل إلى أحد قطبين ، هما الاستعارة والكناية . ولكن مصطلحى الاستعارة والكناية لهما عنده مفهومان خاصان ، استفادهما من النظام اللغوى . وبناء على هذين المفهومين فإن التطور التاريخى من الرومانسية إلى الرمزية عبر الواقعية يمكن فهمه بوصفه تحولاً أسلوبياً من القطب الاستعارى (الرومانسية) إلى القطب الكنائى (الواقعية) ، وعودة إلى القطب الاستعارى (الرمزية) مرة أخرى .

وجرياً على ما هو مألوف عند المفكرين البنيويين سلّم جوناثان كولر Jonathan Culler بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج . ولكنه آثر ثنائية تشومسكى ، القدرة Competence الأداء Performance على ثنائية سوسير ، أى ثنائية اللغة Langue والكلام Parole .

وقد آمن «كولر» بأن موضوع الشعرية Poetics ليس العمل الأدبى نفسه ، وإنما هو كيفية فهمه وتعقله ؛ فهو يؤمن بأننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفسير النصوص ، لا القواعد التى تحكم النصوص نفسها .

وقد قدّم المؤلف نقداً للمنهج البنيوى حين رأى أن البنيويين إذ يعزلون النسق لدراسته فإنهم يقومون بإلغاء التاريخ ، فتصبح الأبنية التى يكتشفونها كلية لا زمنية لعقل إنسانى مجرد ، أو أبنية هى أجزاء اعتباطية من عملية دائمة التحوّل والتغير . ومن هنا فإن منهجهم ساكن غير تاريخى ، لايهتم بلحظة إنتاج النص ، أى سياقه التاريخى وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة ، كما أنه لايهتم بلحظة استقبال النص ، أى التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه .

* * *

وفى الفصل الرابع الذى عقده المؤلف لنظريات مابعد البنيوية يذكر المؤلف أن الغالب على تلك النظريات هو الانتقاص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية . ولكن سخرية مابعد البنيوية من البنيوية هى نوع من التهكم الذاتى ؛ فممثلو مابعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ أساليبهم على نحو مفاجىء .

وتنكشف الصلة بين البنيوية ومابعدها حين نلاحظ أن كلا المنهجين يطوّر أفكاراً ترجع فى أصولها إلى نظرية «دى سوسير» اللغوية .

إن العلامة Sign عند «سوسير» ثنائية تنقسم إلى دال Signifier ومدلول Signified ؛ فالدال والمدلول أشبه بوجهى العملة . ولكن «سوسير» لاحظ عدم وجود صلة لازمة بين الدال والمدلول ؛ فأحياناً تؤدى كلمة واحدة [أى دال واحد] مفهومين [أو مدلولين] مختلفين . إن اللغة عند «سوسير» تصوغ عالم الأشياء والأفكار فى مفاهيم [مدلولات] اختلافية وكلمات [دوال] اختلافية أيضاً . فالنسق اللغوى سلسلة اختلافات لأصوات تتضام مع سلسلة اختلافات لأفكار . فكلمة «هجم» على سبيل المثال لا تؤدى دورها إلا لاختلافها عن «هدم» «وقصم» . . . إلخ .

لقد أثبت «سوسير» أن اللغة نسق مستقل عن الواقع المادى ، كما أثبت من ــ جهة أخرى ــ إن الدال والمدلول نسقان منفصلان .

وقد جاء ممثلو مابعد البنيوية ليذهبوا بهذا الانفصال بين عالم الدوال وعالم المدلولات إلى مداه ، وذلك بطرائق مختلفة .

إن الفصل بين الدال والمدلول يتأكد بطريقة عملية عندما نبحث عن معنى كلمة فى المعجم ؛ إذ إننا نواجه عادة مدلولات متباينة للدال الواحد ، بل إن المدلول نفسه يتحول إلى دال عندما نحاول أن نكشف عن معناه فى المعجم فنواجه مرة أخرى عدداً من المدلولات . وتمضى هذه العملية إلى ما لا نهاية ، بحيث يصبح الدال كالحرباء التى تتلون فى كل سياق بلون جديد .

ومن هنا كان «رولان بارت» يرى أن اللغة لاتكشف إلا عن نفسها ؛ فهى ليست وسيطاً يشف عما وراءه فى «الواقع ، كما يكشف الزجاج الصافى عما وراءه من أشياء» .

ويرى «بارت» أنه إذا كانت الإيديولوجيا البورجوازية مولعة بالقراءة التى لاترى للدال إلا مدلولاً واحداً تقمع من خلاله سائر المدلولات الممكنة ، فإن الكتابة الطليعية تتيح المجال للغة ، وتحرر الدوال كى تولد المعنى حين تشاء ، وتدمر رقابة المدلول الواحد الذى يقمع المدلولات المتباينة .

لقد تخلى «بارت» فى مرحلة مابعد البنيوية عن فكرته الطموح حين كان يؤمن بأن الفكر البنيوى قادر على تفسير كل أنساق العلامات فى الثقافة الإنسانية ، وذلك حين أدرك أن الخطاب البنيوى نفسه يمكن أن يصبح موضوعاً للتفسير ، أى يصبح (دالاً) بعد أن كان (مدلولا) . إن أى لغة شارحة [مدلول] يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى ، وعندئذ نصبح أمام دور منطقى لايحل ؛ دور يقضى على سلطة جميع اللغات الشارحة .

وقد كان من الطبيعى أن يرفض «بارت» النظرة التقليدية التى ترى فى المؤلف أصل النص ومصدر المعنى فيه ، والسلطة الوحيدة لتفسيره . فالمؤلف فى نظر «بارت» عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية ، وإن هو إلا ساحة أو مفرق طرق تلتقى عنده النصوص وتتقاطع . والقراء أحرار فى أن ينالوا لذعهم من النص ، وأن يتابعوا تقلبات الدال وهو ينساب مراوغا قبضة المدلول ، كما أنهم أحرار فى أن يربطوا النص بأنساق من المعنى ، متجاهلين مقصد المؤلف تجاهلاً تاماً .

وفى هذا السياق من الاحتفال بتنوع المدلولات يسخر «بارت» من محاولات البنيويين حصر كل قصص العالم فى بنية واحدة ؛ فالنص عنده لاينطوى إلا على اختلاف .

ويفرق «بارت» بين نوعين من الكتابات ؛ نوع يلح على معنى بعينه وإشارة بعينها ، بحيث ينئى القارىء عن وصل النص بالنصوص الأخرى ؛ والنوع الآخر من الكتابة هو ذلك الذى يشجع القارىء على إنتاج المعانى . وإذا كان النوع الأول من النص المنغلق لا يسمح للقارىء إلا بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت ، فإن النوع الثانى يحول القارىء إلى منتج . ويسمى «بارت» النوع الأول نص القراءة Lisible فى مقابل النوع الثانى الذى يسميه نص الكتابة Scriptible فالقراءة عمل سلبى يناظر الاستهلاك ، فى حين أن الكتابة عمل إيجابى يناظر الإنتاج . فنص الكتابة هو الذى يجعلك تكتبه فى أثناء قراءتك له ، أى تبدعه من خلال قراءته .

ويختلف كل من «لاكان» Lacan و «كريستيفا» Kristeva عن «بارت» فى أنهما تبنيا التراث الفرويدى حين راحا يكشفان عن العناصر اللاعقلية التى تهدد العناصر المنتظمة المقبولة عقليا . وتتضح الصلة بينهما وبين «فرويد» من كلامهما عن الذات التى ظل الفكر الغربى يسلم بوجودها حتى تقوم عملية المعرفة . إن هذه «الذات» توحد مايبدو مشتتا غير قابل للانضواء تحت فكرة موحدة .

أما «كريستيفا» و «لاكان» فيتبعان منطق «فرويد» حين يتمسكان بأن الذات الواحدة إن هى إلا وهم ؛ فالذات subject تظل منقسمة على نفسها انقسام النفس الإنسانية إلى شعور ولا شعور . إن الشعور بما فيه من انتظام ومنطق فرضهما المجتمع على العقل يمكن أن يقارن بالتركيب النحوى المنتظم الذى يصنع ذهنا منتظماً . ولكن هذا الذهن المنتظم كانت تتهدده دائما لا عقلانية الشعر وسائر ضروب التعبير المتحرر من القيود التى يظل المجتمع يفرضها على الكائن الحى منذ ولادته حتى ينضج ويصبح عضواً «منتظماً» فى مجتمع منتظم . وبجمل عمل «كريستيفا» و «لاكان» هو ثورة على هذا الانتظام ، يتخذان فيه تصور «دى سوسير» عن «الدال» أداة لتغيير المفاهيم المستقرة عن النص ، واستقرار الدلالة النصية .

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلى عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار والمشاعر ؛ فكثيراً مايكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام فى تجنبه القول بوجود مركز مسيطر فى أثناء تلاعبه الحر بالمعنى .

ويقول المؤلف إن نفى وجود مركز مسيطر فى النص هو أحد المقولات الأساسية للتفكير التفكيكى Deconstruction الذى يشكل حركة نقدية جديدة فى الولايات المتحدة ، قادها «جاك دريدا» Jaques Derrida ، الذى وضع المسلمات الميتافيزيقية

الأساسية للفلسفة منذ أفلاطون موضع الشك . ففى رأيه أن فكرة البنية كانت تفترض دائما وجود مركز للمعنى ، وهذا المركز يحكم البنية ولكنه غير قابل للتحليل البنيوى .

ويذهب «ديريدا» إلى أن الميل البشرى إلى البحث عن مركز هو تعبير عن الرغبة فى العثور على ما يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور . فنحن نفكر فى حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا» . وهذه الأنا هى مبدأ الوحدة الذى تقوم عليه بنية كل مايدور فى فضائها . غير أن فكرة «فرويد» عن الشعور واللاشعور قوضت هذا اليقين الميتافيزيقى بتوحد الذات . فالذات عند «فرويد» متقسمة إلى شعور ولا شعور . وقد عبر الفكر الغربى بألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادىء المركزية ، من مثل الوجود والماهية ، والإنسان والإله ، والشكل والمحتوى . . إلخ .

ويشير «دريدا» إلى أن محاولة إبطال المفهوم المركزى للشعور بتأكيد القوة المدمرة للاشعور تنطوى على خطر استحداث مركز جديد ؛ لأننا لا نملك سوى الدخول فى النسق المفهومى (شعور / لا شعور) الذى نحاول إبطاله . وكل مانستطيعه هو رفض السماح لأى من القطبين فى نسق ما بأن يكون هو المركز .

ويقول المؤلف إن قوة حركة التفكيك التى قادها «دريدا» تتمثل فى أن عددا من التيارات الثقافية الأخرى وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقويم نفسها . مثال ذلك أن الناقد الماركسى ميشيل رايان Michael Ryan فى كتابه «الماركسية والتفكيك» أوضح أن كلا المذهبين قد شجع التعددية بدلاً من الوحدة التسلطية ، والنقد بدلاً من الطاعة ، والاختلاف بدلاً من الاتحاد ، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة .

ولقد انجذب عدد من أقوى النقاد الأمريكيين إلى نزعة التفكيك التى قادها «ديريدا» . وفى هذا الصدد يدين «دى مان» De Man الناقد التفكيكى البارز لديريدا بوضوح ، وإن كان قد طوّر مصطلحه الخاص . فهو مثلا يتحدث عما يسميه العمى النقدى ، الذى يعنى به أن النقاد يبدون مدفوعين دائماً إلى قول أشياء لم يقصدوا إلى القول بها . وعلى سبيل المثال فإن «النقاد الجدد» New Critics أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة «كولردج» عن الشكل العضوى Organic Form ، ولكنهم بدلاً من أن يكشفوا عن وحدة العالم الشعرى وتلاحمه اكتشفوا تعدد المعنى على نحو أدى بهذا النقد فى نهاية المطاف إلى البحث عن تعدد المعنى والتباسه ، لا عن الوحدة العضوية .

ويؤمن «دى مان» بأن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لاشعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى نوع آخر . فالوحدة التى يكتشفها النقاد الجدد ليست فى النص بل فى فعل التفسير . وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور الدائرة الهرمنيوطيقية Hermeneutic circle . إذ إن كل عنصر من العناصر يفهم من خلال الكل ، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر . إن هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة ، تنتج الشكل الأدبى .

ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص تساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر . فالعناصر لاتشكل وحدة ، ولكن المفسرين هم الذين يشكلون هذه الوحدة المزعومة . ولكن لما كان كل ناقد يصل من خلال تفسيره إلى وحدة تختلف عن الوحدة التى يخلعها غيره على النص فإن المحصلة النهائية هى تعدد المعنى ، ونفى الوحدة المركزية عن النص .

وكما يقول المؤلف فإن النشاط الفكرى للاتجاهات السابقة فى فكر مابعد البنيوية ينحصر فى داخل الخطاب Discourse ولا يتعداه إلى القوى الخارجية المؤثرة فيه . ولكن هناك تياراً فى فكر مابعد البنيوية يربط بين الخطاب والقوة Power . ويرجع هذا الاتجاه فى أصوله إلى «نيتشه» ، الذى قال إن البشر يقررون لأنفسهم مايريدون أولا ، ثم يكيفون الحقائق وفق هذه الإرادة . فكل معرفة تعبير عن إرادة القوة ، أى أنه ليس هناك حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية ؛ فالإنسان ، فى نهاية المطاف ، لايجد فى الأشياء إلا ما جلبه هو إليها . إن «فوكو» رائد هذا الاتجاه فى التفكير المعاصر ، لايختلف عن غيره من مفكرى مابعد البنيوية فى النظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانياً مركزياً ، ولكنه لايراه نظاما كونياً يتعالى على التاريخ . إن النظرية فى الخطاب العلمى البحت نفسه لا يعترف بها إذا لم تتوافق مع إجماع القوة السائدة . ويرى «فوكو» فى بحثه عن «الجنون» أن هناك «أرشيفا» لا واعياً يتبعه الأفراد فى تحديد من هو السوى ، ومن ثم فإن من يخرج على هذا الأرشيف يكون عرضة للاتهام بالجنون . غير أن هذا الأرشيف ليس واحدا فى كل العصور والبيئات .

ويؤكد «فوكو» أننا لا نستطيع معرفة أرشيف عصرنا ؛ لأن هذا الأرشيف هو اللاشعور الذى نمتح منه . أما أى أرشيف سابق علينا فنحن قادرون على فهمه ، بسبب اختلافنا وتباعدنا التام عنه .

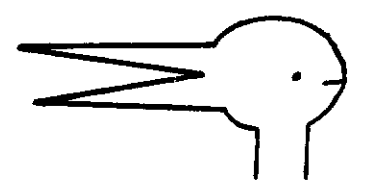
ويعد إدوارد سعيد المفكر الفلسطينى أهم أتباع «فوكو» المتميزين فى أمريكا . يقول عنه مؤلف الكتاب إن وضعه الفلسطينى جذبه إلى الصيغة النيتشوية التى صاغها «فوكو» ؛ فهى صيغة تتيح له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية الفعلية ؛ فهو فى كتابه «الاستشراق» يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق أنتجت أساطير عن كسل الشرقيين وخداعهم ونزعتهم اللاعقلية . ويتحدى إدوارد سعيد هذا الخطاب الغربى عن الشرق ، سائراً فى تحديه هذا على هدى «فوكو» . ويؤكد إدوارد سعيد فى هذا السياق أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى المصمت لنص من نصوص الماضى ، بل يكتب دائماً داخل أرشيف الحاضر .

ويختتم المؤلف الفصل الذى عقده لنظريات مابعد البنيوية قائلا بأن أصحاب هذه النظريات يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من إجابات ، وأنهم يستغلون أى اختلاف بين مايقوله النص ومايظن أنه يقوله ، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه . غير أن رغبتهم فى مقاومة الجزم — كما يعترفون فى أحيان كثيرة — محكوم

عليها بالإخفاق ، لأنهم لايمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئا إلا إذا صمتوا ولم يقولوا شيئا . ويضيف المؤلف قائلا إن هذا العرض لوجهات نظرهم هو فى ذاته دليل ضمنى على إخفاقهم .

***

يبدأ الفصل الذى خصصه المؤلف للنظريات المتجهة للقارىء Reader-Oriented Theories بترسيخ فكرة أن القارىء عنصر فاعل فى عملية تشكيل المعنى ؛ إذ إن عملية الإدراك ذاتها تتوقف على وجهة نظر القارىء إلى حد بعيد . مثال ذلك هذا الشكل :



الذى يمكن إدراكه على أنه أرنب ينظر جهة اليمين ، كما يمكن إدراكه على أنه طائر ينظر إلى جهة اليسار ، مع أن الشكل واحد فى الحالتين . وهذا معناه أنه لاتوجد حقيقة موضوعية واحدة مطلقة بمعزل عن الذات المدركة . وعلاوة على ذلك فإن الذات المدركة هى التى تضع الشىء المدرك فى سياق معين ، ومن ثم تطبق عليه شفرة معينة . فهذا الشكل مثلا 5 فى الكتابة الإلكترونية يدرك على أنه رقم (5) وليس حرف (S) ، لاالشىء إلا لأن المدرك يطبق على الشكل شفرة الأرقام لا شفرة الحروف الأبجدية .

إن أى فعل تفسيرى يعتمد وجهة نظر القارىء . وتركز النظرية المتجهة إلى القارىء على التساؤل عما إذا كان النص نفسه هو الذى يطلق العنان لفعل التفسير عند القارىءأم أن استراتيجيات التفسير الخاصة بالقارىء تفرض الحلول على المشكلات التى يطرحها النص .

أما الاتجاه الفلسفى الذى يركز على الدور المركزى للقارىء فى تحديد المعنى فهو الاتجاه الفينومنولوجى . يذهب هوسرل Husserl ــ أحد أئمة هذه الفلسفة ــ إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات الوعى وليس العالم ؛ فالوعى دائما وعى بشىء ، وهذا الشىء هو الواقع حقا بالنسبة لنا . ويرى المؤلف أن المدخل الفينومنولوجى للنظرية الأدبية لم يشجع الاهتمام بالبنية العقلية للناقد ، بل شجع نمطاً من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب وفهم جوهر كتاباته كما تظهر لوعى الناقد .

ويرى «إيزر Iser» أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع ، بل شرح الآثار التى يخلفها النص فى القارىء ؛ وهى آثار تتلون حتما بلون التجربة الوجودية المختزنة للقارىء . فلو أن قارئاً ملحداً ، مثلا ، قرأ عملا يتناول الدين بشكل أو بآخر ، فإن ما يحدثه هذا العمل من أثر فى نفسه سيختلف اختلافا أكيداً عن الأثر الذى يتركه العمل نفسه فى قارىء آخر يؤمن بالأديان .

أما إسهام «هانز روبرت ياوس» Hans Robert Jauss فيرتكز على أنه أقام تناظراً بين التفسيرات الأدبية والتفسيرات العلمية . إن كل نظرية علمية تفسر الظواهر المختلفة على أساس أفق من التصورات والفرضيات . ولكن ظهور نظرية علمية جديدة يغير هذا الأفق من التصورات والفرضيات ، ومن ثم فإن تفسير الظواهر يختلف عما كان عليه قبل ظهور هذه النظرية .

ويستخدم «ياوس» مصطلح «أفق» ليصف المقاييس التى يستخدمها القراء فى أحكامهم على النصوص الأدبية فى عصر من العصور . ويتغير هذا الأفق على مرّ العصور ، ومن ثم فإن أحكام القراء على النصوص تختلف من جيل إلى آخر ، لاختلاف الأفق الذى يحكم التصورات والفرضيات . والحصيلة النهائية لهذا كله أن العمل الأدبى يظل مفتوحا للتفسيرات .

ويرى المؤلف أن نظرية «ياوس» تنبع من نظرية التأويل Hermeneutics عند «جادامر» Gadamer ، الذى يذهب إلى أن كل تفسير لأدب الماضى إنما ينبع من حوار بين الماضى والحاضر ، وأن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضى ، وفى الوقت نفسه لايمكن إدراك الماضى إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ؛ إذ إننا لايمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضى دون أن نأخذ الحاضر معنا .

***

يقدم المؤلف فى فصله الأخير عرضاً لتيار النقد النسائى ، يبدؤه بحديث عن كفاح المرأة ضد النظرة التى ترى فيها كائناً أدنى من الرجل ؛ وهى نظرة أسهم فى ترسيخها الخطاب الذكرى بطرق مختلفة .

ويبدأ المؤلف بعد ذلك فى التعرض لمشكلات النظرية النسائية ، ويشير إلى ماتبديه بعض ناقدات الحركة النسائية من عزوف عن تبنى أى نظرية على الإطلاق ، لأن النظرية كانت دائماً مذكرة . ومن أولئك الناقدات من يوجهن نقداً قوياً لنظريات «فرويد» ، التى تقوم على تمييز جنسى صارخ Sexism . لما تفترضه هذه النظرية من أن النشاط الجنسى للمرأة يتشكل بواسطة عقدة حسد القضيب Penis Envy .

وبرغم الميل إلى عدم تبنى نظريات قطعية فإن الحركة النسائية تميل إلى الأخذ بأنماط من نظريات مابعد البنيوية عند «لاكان» و «دريدا» لما فى هذه النظريات من رفض للجزم بسلطة مذكرة .

ويقول المؤلف إن فكر الحركة النسائية يدور بوجه عام حول خمسة محاور أساسية ، هى البيولوجيا ، والتجربة ، والخطاب ، واللاوعى ، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

أما من حيث المحور البيولوجى فيمكن تلخيصه فى أن كاتبات الحركة النسائية يحاولن تقويض فكرة التفوق الذكرى ، القائمة على الاختلاف البيولوجى بين الرجل والمرأة . كما أن بعض الناقدات يذهبن إلى الطرف الآخر حين يحاولن الإعلاء من شأن الصفات

البيولوجية للمرأة بدلا من الاكتفاء بالقول بأن الاختلاف البيولوجى لايتضمن تفوق أحد الطرفين على الآخر .

أما محور «التجربة» فيدور الكلام فيه حول خصوصية الوضع الأنثوى ؛ فالنساء وحدهن هن اللائى يعانين من الطمث والمخاض ، كما أن المرأة تمر بتجارب فكرية وشعورية خاصة ، لا يمكن إلا للمرأة أن تعبر عنها .

أما المحور الثالث ، وهو الخطاب discourse ، فيركز على الهجوم على صفة القوة التى يخلعها الرجال على خطابهم ، فى مقابل الخطاب الأنثوى الضعيف . وفى هذا المحور يعتد النساء بما يقوله «فوكو» عن الخطاب والقوة المهيمنة ، وكيف أن قوة الخطاب الذكرى إنما تعود إلى هيمنة الرجل ، لا لأن خطاب الرجل أقوى حقاً من خطاب المرأة . غير أن هناك اتجاهاً آخر يرى أن خطاب المرأة ضعيف حقاً ، وأنه ينبغى على النساء أن يتبنين خطاب الرجل القوى إذا رغبن فى تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجل .

ويختص المحور الرابع ، وهو الخاص بعملية اللاوعى ، بنظريات التحليل النفسى عند «لاكان» و «كريستيفا» ، التى تسعى إلى إقامة صلة تربط بين «الأنثى» وكل العمليات التى تميل إلى تقويض سلطة خطاب الذكر ، كما تربط هذه النظرية بين كل نزوع إلى اللعب الحر بالمعانى والنزوع الأنثوى ، بحيث تصبح النزعة الجنسية الأنثوية مرتبطة بالثورية .

وقد كانت «فرجينيا وولف» أول كاتبة تدخل البعد الاجتماعى فى تحليلها لكتابات المرأة . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت الماركسيات من الحركة النسائية بمحاولة الوصل بين تغير الأوضاع الاجتماعية الاقتصادية من جهة ، وتغير توازن القوى بين الجنسين من جهة أخرى .

وأما من حيث الأدب والنقد الأدبى فإن المؤلف يعرض لدراسة قامت بها «إلين شولتر» Alain Shawlter ، تدور حول الروائيات الإنجليزيات عبر عصور ثلاثة ، تغطى الحقبة الزمنية من ١٨٤٠ حتى وقتنا الحاضر . وتسلم المؤلفة بعدم وجود ما يسمى بالخيال الأنثوى ، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابات النساء والرجال ، كما ترى أن تراثاً بأكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد .

وفى حديثه عن النظرية النقدية النسائية فى فرنسا يشير المؤلف إلى تأثرها العميق بالتجديد الذى أدخله «لاكان» على نظريات «فرويد» . وقد جاوزت ممثلات هذه الحركة العداء الغالب على الحركة النسائية لفرويد ، إذ كانت نظرياته قبل تجديدات «لاكان» مختزلة فى مستوى بيولوجى فج ، جعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع بحسد إلى عضو الذكورة الذى تفتقده . وقد دافعت جولييت ميتشيل Julet Mitchell عن «فرويد» ، ذاهبة إلى أن التحليل النفسى ليس تزكية لمجتمع النظام الأبوى ، وإنما هو تحليل لهذا المجتمع ، وأن فرويد لا يفعل أكثر من أن يصف تمثيلا ذهنياً لواقع اجتماعى وليس الواقع نفسه .

ويختتم المؤلف هذا الفصل قائلا بأن للنساء الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة ، واستكشاف لاوعيهن ، وتطوير أشكال جديدة من التعبير ، تستجيب لقيمهن ووعيهن .

تعقيب :

لنا ملاحظات على الترجمة وعلى بعض آراء المترجم والمؤلف نجملها فيما يلى :

١ ــ يختلف عنوان الكتاب فى الترجمة عنه فى الأصل ؛ فالعنوان فى الأصل هو «دليل القارىء إلى النظرية الأدبية المعاصرة» ؛ وهو عنوان يتطابق مع مادة الكتاب ونهجه . أما عنوان الترجمة وهو «النظرية الأدبية المعاصرة» فيدّعى ما لايدعيه المؤلف .

٢ ــ سقط من الترجمة عبارة فى صفحة ٧٨ فى آخر الفقرة الثانية .

٣ ــ يقول المترجم «أما عن الترجمة التى قمت بها فقد كنت حريصاً على أداء المعنى قبل اللفظ . . . ولقد اتبعت فى الترجمة . . الطريق الأجود ، فحرصت على المعنى وليس على التطابق الحرفى بين التراكيب» . ولكنى أرى أن كثيراً من عبارات المترجم راعت المعنى الحرفى للنص الإنجليزى دون بذل جهد ملحوظ فى الصياغة العربية . مثال ذلك قوله فى ص ١٣٠ «واللذة العامة للنص هى كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف ؛ هى ماينولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ ؛ فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البرىء للنص هو ما يمنحنا اللذة ؛ أى أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة ، لفقة ، أو لحمة) بين سطحين ، وإذا كان الموضع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب هو بؤرة اللذة الشهوية ، فإن مثل هذا التأثير يحدث ــ فى النصوص ــ عندما نقيم ارتباطاً بين شىء خارج عن المألوف ، أو مرفول ، واللغة العارية .»

٤ ــ يقول المترجم فى مقدمته ص ٥ «كنت ــ ولا أزال ــ أرى من الأفضل أن نقدم تعريف الكاتب الغربى نفسه بنظرياته ، وتقديمه لها ، فى الوقت الذى نترجم فيه نصوص النظريات ، فذلك أفضل من أن يدعى بعضنا تقديم النظريات فى كتب ينسبها إلى نفسه ، وهى ــ بدورها ــ ليست سوى تلخيص شائه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارىء اللغات الأجنبية» . وأظن أن التأليف لايشترط أن يكون شائها دائماً ، بل من الممكن أن يكون أميناً ، وهو عندئذ يكون أفضل من الترجمة ، خاصة إذا كانت تلك الترجمة غامضة بحيث لا تؤدى للقارىء العربى معرفة يُطمأن إليها . وإذا كان بعض المؤلفين يسيئون فهم النظريات ويعرضونها للقارىء العربى عرضا سيئا فإن فى عالمنا العربى عددا لايستهان به من النقاد القادرين على التصويب . والمترجم نفسه أحد هؤلاء النقاد . إن النظرية النقدية الغربية ليست نصا مقدساً بحيث

لايجوز أن يساء فهمه مرة أو مرات ، بل إن إساءة الفهم هذه ، مع ماتثيره من مناقشات وتصويبات يقوم بها نقادنا الكبار ، جديرة بأن تدخل هذه النظريات فى معترك الحياة الثقافية العربية . ولم تعرف الأجيال السابقة الثقافة الغربية إلا عن طريق المعارك الأدبية التى كانت فى كثير من الأحيان خلافاً حول فهم النظريات الغربية .

ولكى أوضح هذه النقطة أقول إن الترجمة التى بين أيدينا واضحة وضوحاً لافتاً للنظر ، بالقياس إلى خضم الترجمات التى تنهال علينا من المغرب والمشرق ، وهى ترجمات لايفهمها إلا أصحابها وعدد آخر من النقاد الذين يعرفون الأصل الأجنبى ، ومن ثم فهم عند قراءتهم للترجمات المزعومة يردون الحروف العربية إلى أصلها الأوربى فيتسنى لهم الفهم [بعض هؤلاء النقاد يقوم بهذه العملية لا شعوريا فيظن أنه فهم الترجمة العربية] . ولكننى أقول إنه برغم الوضوح النسبى للترجمة التى نعرضها فإن الغموض يشوبها أحيانا بسبب غموض النص الأصلى نفسه . وهو غموض أقرّ به المترجم ، واعترف به المؤلف نفسه ، ويبرره برغبته فى الإيجاز . ولو أن مترجمنا كان فى معرض التأليف بدلاً من الترجمة لكان بإمكانه تجنب هذا الغموض ، ولقدم لنا نصاً أكثر قابلية للاستيعاب والتمثل .

٥ ــ يقول المترجم «إن المشهد النقدى المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن (المركزية الأوروبية) ، مؤسساً رأيه هذا على أن عددا لا بأس به من مشاهير النقاد ليسوا أوربيين جنساً . ولا أظن أن المسألة مسألة جنس ، بل مسألة سياق ثقافى . ولاشك أن المشهد النقدى المعاصر مشهد غربى خالص ، ولا أستثنى من ذلك «إدوارد سعيد» نفسه ، الذى وإن كان قد استفاد بعض الاستفادة من ثقافته العربية فإن إنجازه الأساسى يصب فى تيار الثقافة الغربية . أما مثل إيهاب حسن المصرى فهو أكثر وضوحاً ، لأنه فيما أعرف لم يستفد من ثقافته العربية (إن كان له شىء من الإلمام بها أصلا) فى كتاباته النقدية . ليس صحيحا إذن مايقوله المترجم من أن المشهد النقدى «لم يعد من إنتاج سكان الشمال ، العالم الأول المتقدم . فقد أخذ يسهم فى صنعه سكان الجنوب ..» ص ٧ ــ ٩ فسكان الجنوب هؤلاء لايقدمون إسهاماتهم من منطلق ثقافاتهم الأصلية بل من منطلق انهماكهم فى تاريخ الثقافة الغربية . إن الخطاب النقدى لإدوارد سعيد وإيهاب حسن خطاب غربى لحماً ودماً ؛ خطاب قد «يستخدم» ثقافته العربية أحياناً لا لشىء إلا ليقوى خطابه النقدى الغربى . لا ينتمى إدوارد سعيد ــ بوصفه ناقدا ــ إلى الخطاب النقدى الذى أسسه الجرجانى أو ابن رشيق أو طه حسين ، بل ينتمى إلى «فوكو» ــ كما وضح مؤلف الكتاب . لا شأن إذن للجنسية بالخطاب النقدى الغربى ؛ فهو خطاب غربى ، بغض النظر عن جنسيات بعض المشاركين فيه . [وأرجو ألا نخلط هنا بين إدوارد سعيد الفلسطينى وإيهاب حسن المصرى من ناحية الانتماء السياسى ؛ فالأول له انتماء سياسى معروف] .

٦ ــ تجاهل المؤلف مدرسة «النقاد الجدد» **New Critics** ولم يفرد لها فصلا أو بعض فصل فى عرضه للنظريات النقدية المعاصرة ؛ وهو فى نظرى نقص خطير ؛ لأن من يتجاهل نقاداً من مثل «ريتشاردز» و«إليوت» .. إلخ يقدم مشهداً مختلاً للنقد المعاصر . وقد أحس المترجم بهذا النقص فقدم تعريفا مختصراً لمدرسة النقد الجديد فى أحد هوامش الترجمة ص ٢٢ .

وأظن أن المؤلف نفسه استشعر فداحة فعلته فحاول أن يقدم تبريراً متهافتاً فى سياق كلامه عن «بارت» وفكرته عن موت المؤلف ، زاعما أن فكرة بارت جذرية تماما فى رفضها الاعتداد بمؤلف النص .

وإذا كان المؤلف قد استبعد النقد الأسطورى لأنه «لم يتحد المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التى تحدتها بها النظريات التى سوف نعرض لها» ص ١٩ ، فإن النقد الجديد قد تحدى كثيرا من المسلمات ، منها أن من خصائص هذا النقد «الاهتمام بالعمل الأدبى بوصفه كيانا مستقلاً فى ذاته ، لايمت بصلة إلى شىء آخر» ــ كما يقول المترجم . وقد كان نفى الصلة بين النص من جهة ، ومؤلفه وظروفه الاجتماعية من جهة أخرى ، من أبرز اجتهادات مدرسة النقد الجديد ، التى تحدت مسلمة أساسية من مسلمات النقد الأدبى . وتعريف المترجم لمدرسة النقد الجديد يدحض تبرير المؤلف حين زعم أن نفى الصلة بين النص والمؤلف يختلف جذريا عند «بارت» عنه عند النقاد الجدد . والدليل على ذلك أن المترجم عندما أراد أن يعرف النقاد الجدد تعريفاً مختصراً يحدد أهم ملمح من ملامحهم النقدية . لم يجد خيرا من فكرتهم عن عزل العمل الأدبى عن مؤلفه .



البنيـــــة البطركيـــــة *

بحث فى المجتمع العربى المعاصر

تأليف : هشام شرابى

عرض : سوسن ناجى

المؤلف والكتاب

اللغة الأصلية لهذا الكتاب هى الإنجليزية ، والمؤلف هو « هشام شرابى » : عربى الأصل ، يقطن الآن فى الولايات المتحدة ، بعد أن غادر بيروت منذ أكثر من عشرين سنة ليدرس الفلسفة فى جامعة شيكاغو . ويعترف المؤلف ـ فى المقدمة ـ بأنه كان يود كتابة هذا البحث بالعربية مباشرة ، « لولا صعوبة اللغة التى يتطلبها بحث كهذا ، والمفهومات الدقيقة التى لا أمتلكها بالعربية مباشرة » . والمترجم هو « حنا دميان » ، الملحق الاقتصادى بالسفارة اللبنانية ، وإعادة صياغة الكتاب ـ بطريقة مختلفة عن النص الإنجليزى ـ تمت بواسطة المؤلف و « أدونيس » فى خريف ١٩٨٥ .

وأهمية هذا الكتاب تكمن فى رؤية المؤلف للواقع العربى ؛ وهى رؤية من تجاوز هذا الواقع ، واستطاع أن يرقبه من بعيد ، ليرى لماذا خسرنا ، نحن أبناء الجيل ، كل معركة خضناها : مع العدو فى فلسطين ؛ مع التخلف فى أنظمتنا ؛ مع الرجعية فى المجتمع ؟

والأسلوب الذى يستخدمه المؤلف لعرض أفكاره ، أسلوب مختلف فى التفكير ، حيث نجده يستنبط تعابير أكثر دقة للكلام حول الموضوعات والقضايا التى تحكم حياتنا أفرادا وجماعات ، ليصبح بإمكاننا نقد الواقع نقدا علميا ، بدل مجرد هجائه والتمتع بتحطيمه لفظيا . فالفكر الناقد هو أساس الممارسة الفكرية الصحيحة ، وهو بداية العمل الجدى لتغيير الواقع وقاعدته .

والفكرة الرئيسية التى يعالجها المؤلف هى : بنية المجتمع العربى ، وهذا المرض الفتاك الذى تظهر عوارضه فى أطراف الجسم العربى كله ، على صعيد الدولة ، وعلى صعيد المجتمع ، وعلى صعيد العائلة ، وعلى صعيد الفرد . وتتمثل هذه الأعراض على الصعيد المجتمعى ، فى التركيب الاجتماعى البطركى ، والعلاقات المهيمنة فيه ـ مثلا ـ فى تغلب الانتماءات الجزئية والمحلية ، كالطائفية والقبلية ، فى الممارسات الاجتماعية ؛ فى هيمنة السلطة الأبوية ، فى العلاقات الذاتية وتضاربها مع الأهداف والمصالح العامة . وتظهر هذه الأعراض بشكل مباشر على مستوى العائلة ، فى أساليب التربية والتنشئة الاجتماعية ، حيث تتكون الشخصية البطركية أو الأبوية ، وتكتمل عملية القيم والعلاقات الاجتماعية التى يحتاج إليها هذا المجتمع ونظام السلطة فيه للبقاء والاستمرار .

يرى المؤلف أن السلطة فى البنية البطركية هى بمثابة « الأكسجين » الذى تتنفسه لكى تعيش وتستمر . وتستمد هذه السلطة شرعيتها من قدرتها الفائقة على تأمين استمرار القيم والعلاقات التى تقوم عليها . غير أن هناك نقطة ضعف فى الحلقة التى تكون قاعدة النظام البطركى (الذى مازلنا « ننعم به » فى نهاية القرن العشرين) . ونقطة الضعف هذه هى المرأة ، ركيزة النظام الأبوى وجميع مظاهره البطركية .

لكن النظام البطركى يدرك فى أعماق لاوعيه أن العامل الثورى الحقيقى فى المجتمع البطركى لم يعد المتآمر ولا مدبر الانقلابات بل

* هشام شرابى ، البنية البطركية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٧

المرأة ، القنبلة الموقوتة فى صميمه . ففى اللحظة التى يتغير فيها وعى المرأة وتصبح قادرة على الرفض والمقاومة ، تتزعزع أسس النظام ، وتتخلخل شرعية سلطته ، وتتفكك بنيته .

إذن فالقاعدة الأساسية هى : تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع بوصفه كلا ؛ وبدون هذا التحرير ، لن تجدى الانقلابات ، ولن تؤدى « الثورات » إلا إلى أشكال أخرى من السلطة البطركية .

من هنا كانت الضرورة الملحة للقيام بعملية نقد ذاتى على أوسع نطاق ، لا فى ضوء المفهومات أو النصوص التراثية فحسب (التى تمنح المرأة بعض الحقوق) ، بل أيضا فى ضوء الوقائع الوجودية التى تميز تنشئة الذكر فى المجتمع البطركى ، وتجعله كائنا متفوقا على الأنثى منذ اللحظة التى يعى فيها ذاته .

والمؤلف ـ بهذا ـ ينتقد النظام الأبوى ، أو البطركى ، ويراه سببا فى ضياع فرص ثلاث ، هى : فرصة تحقيق الوحدة ؛ وفرصة التنمية الاقتصادية على نطاق قومى (حيث أدت أموال النفط فى اليد البطركية إلى الإفساد الأخلاقى وإلى ازدياد الإفقار) ؛ وفرصة بناء مجتمع ديمقراطى حر وعادل . والنتيجة التى أدى إليها ضياع هذه الفرص الثلاث هى الواقع الذى نعيشه ، واقع الانكسارات العسكرية ، والتمزق الاجتماعى ، والغطرسة القبلية ، والغباء البطركى .

والمعادلة التى يطرحها المؤلف هى : لكى يتحرر المجتمع يجب أن تكون المرأة حرة . والمعالجة التى يقدمها تكمن فى الصراع ؛ فالتحرير الحقيقى للرجل والمرأة معا إنما يحصل داخل عملية التحرير ، أى فى أثناء الصراع من أجل التحرير ، لا عند نهايته . إن التحرير عملية تبدأ فى اللحظة التى يبدأ فيها الصراع ، وليس مجرد هدف نصل إليه عندما ينتهى الصراع ؛ فالانتصار الحقيقى هو الانتصار الذى يتحقق ، قبل أن يتوصل الصراع إلى تحقيق أهدافه ، وكل حركة تحرير تخفق ، حتى لو انتصرت ، إن لم تحقق هذا الانتصار السابق الذى يكون شرط انتصارها الأخير . هذا هو معنى التحرير الحقيقى ؛ معنى الثورة الحقيقية .

وهكذا يرى المؤلف فى تحرير المرأة الركيزة والدواء لتحرير المجتمع ، وفى حالة تأجيل تحرير المرأة إلى أن يتم تحرير المجتمع تتشوه عملية تحرير المرأة وعملية تحرير المجتمع على السواء ؛ فبدون ثورة « داخل الثورة » لن تؤدى حركة التحرير ، مهما كانت أهدافها وشعاراتها ثورية ، إلى إقامة مجتمع حر ، ولن تؤدى ـ تبعا لذلك ـ إلا إلى ترسيخ السلطة البطركية بلباس « ثورى » . وفى نجاح الثورة البطركية أخطار ، هى أحيانا أشد وطأة من أخطار الواقع البطركى القائم ، إذ إن تصحيح النظام البطركى بشكله « الثورى » أكثر صعوبة من تصحيحه بشكله القائم .

المنهج

والكتاب نص صعب القراءة . والمؤلف نفسه يعترف ـ فى المقدمة ـ بأن « هذا البحث ليس للقارىء العادى » ؛ فهو ـ كما ذكرت ـ ليس كتابا « ممتعا » . إنه يعالج ما هو مقلق ومخيف (ص ١٣) .

والنهج الذى يقدم به المؤلف كتابه نهج يتيح تحليل مختلف الوقائع والظواهر والمعطيات من منطلق اجتماعى شامل . وهذا ينطوى على استخدام مفهومات قد تتعارض مع فرضيات ومواقف نُظر إليها بوصفها مسلمات ، كما ينطوى على القيام بتحليلات تستند إلى ميادين علمية متعددة ، وتتم على مستويات مختلفة ، ومن زوايا أيديولوجية متعارضة ، أحيانا . ولعل المخاطرة الكبرى تكمن فى ما ينطوى عليه هذا البحث من طموح ضمنى للتأثير فى الواقع ، اقتناعا من صاحبه بأن المقال أو الخطاب discourse النقدى يستطيع أن يكون أداة للتغيير . ويستهدف هذا النقد الإسهام فى نشوء أشكال جديدة للعمل ،لا تنبع من اهتمامات نظرية محضة وحسب ، بل تنبع أيضا من مقتضيات الواقع العملية ، بمعنى أن الأوضاع الراهنة تتطلب نظرية نقدية واضحة ، تتيح نشوء وعى اجتماعى جديد .

والمنهج الذى يتبعه المؤلف يفترض ضرورة مجاوزة الوعى البطركى المهيمن ، وتقديم أسس مستقلة لنقده . كذلك يقتضى فهم واقع هذا المجتمع ونقده بشكل جذرى ، مجاوزته والخروج عما فيه من أنماط تقليدية .

فهو على سبيل المثال يميل إلى مفهوم للمجتمع والتاريخ ، مبرزا عامل الثقافة ومشددا على عناصر البنى الفوقية أكثر من تشديده على الاقتصاد . وسبب ذلك هو أن اهتمامه الرئيسى منصب على النظام البطركى الحديث بوصفه نمطا اجتماعيا وفكريا . وفى إطار هذه النظرة نجده يحاول الإفادة من ماكس فيبر ، ومن ماركس ، وفرويد ، أى من الجمع بين عدد من المناهج فى إطار متآلف ، حيث يقدم نظرة شاملة لما فى المجتمع من بنى وعلاقات أساسية .

والمؤلف أيضا فى تحليله للحركة النقدية الجذرية فى العالم العربى (الفصل الثامن) يدمج ـ أيضا ـ البنيوية ، بما بعد البنيوية ، ولا يتخلى أيضا عن موقفه التقليدى الذى يؤمن بحقيقة التاريخ وإمكان فهم واقعه .

محتويات الكتاب

يتكون الكتاب من تسعة فصول ، يعرض المؤلف من خلالها مختلف المشكلات التى تدور فى فلك البنية البطركية . ثم يأتى بالفصل العاشر وعنوانه « ما العمل ؟ » ليقدم فيه الأطروحات والحلول التى يرى فيها الملاذ الأخير والتصور المستقبل للبنية العربية .

عنوان الفصل الأول « مفهوم المجتمع البطركى الحديث وواقعه » وفيه يتعرض الكاتب فى البداية لمفهوم المجتمع البطركى الحديث ؛ وهو مفهوم يشتق من مفهومين ، هما الحداثة والنظام البطركى . وهو يرى أن مجتمعنا مجتمع بطركى ملقح بالحداثة ، بحيث إن عملية التحديث تصبح نوعا من الحداثة المعكوسة ، أى أن الحداثة ـ بتعبير آخر ـ لم تؤد إلا إلى إعادة تشكيل البنى والعلاقات البطركية ، وتعزيزها بإضفاء أشكال ومظاهر حديثة عليها .

أما واقع هذا المجتمع فإنه يبدو فى أحداث إيران ، أو فى أى بلد إسلامى آخر معرضا للسقوط بتأثير الحركة الأصولية ؛ فالنظام البطركى ، بوصفه نفيا للتراث الصحيح والحداثة على حد سواء ،

معرض للسقوط بتأثير الحركة الأصولية ، وبتأثير الحركة النقدية الحديثة نفسها . ومع أن الحركة الأصولية قد ترفض مشاركة الحركة النقدية الحديثة فى محاولة التغلب على النظام البطركى الحديث ، فهل يتاح لحركة الحداثة أن تكسب كثيرا من نجاح الحركة الأصولية ؟ مثال ذلك أن هذه الأخيرة ، بمجرد تفكيكها البنى الخاصة بالمجتمع ، قد تسهم إلى حد كبير فى تحقيق إمكانات الحداثة . كذلك ألا يمكننا أن نتطلع إلى ما بقى من قوى ثورية وتقدمية داخل المجتمع العربى ، وأعنى بذلك خصوصا أفراد الجيل الجديد الذى نشأ فى جو علمانى حديث ؟ وهكذا فالاندفاع نحو الحداثة الذى غذى وقمع فى آن واحد قد يستفيد فى ظروف كهذه . ولا داعى لتأكيد أن صراع المرحلة المقبلة لن تحدد مصيره عوامل داخلية فحسب ؛ فهو سيتأثر - دون شك - باتجاهات التاريخ العالمى ، وما يحصل من تطورات فى دول العالم الثالث . لنبدأ إذن بالسؤال الأول : ما النظام البطركى ؟ وهو ما يجيب عنه الفصل الثانى .

عنوان الفصل الثانى : « النظام البطركى والحداثة » . وهذا الفصل يجيب عن عدد من تساؤلات تعريفية : ما المجتمع البطركى : كيف نشأ ؟ وكيف تحول ؟ وما خصائصه فيما يتصل بسلم القيم ، وأشكال المعرفة ، والممارسات الاجتماعية ، والتنظيم السياسى ؟

النظام البطركى مفهوم يستخدم بخاصة لتعريف نوع معين من التفكير والعمل ، ونمط متميز من التنظيم الاقتصادى والاجتماعى . وهو بنية اجتماعية سابقة على الرأسمالية ، وجدت تاريخيا بأشكال مختلفة فى أوربا وآسيا . وفى رأينا أن هذه البنية اتخذت شكلا نوعيا متميزا فى ما نسميه اليوم ، على وجه التحديد ، « المجتمع العربى » . ومع أن بعض الخصائص التى يحللها قد تنطبق على مجتمعات أخرى غير عربية ، فإن نوعيتها تنبع من ظروف العالم العربى وتجاربه وتطوره ، حيث نجده كيانا عاما سيكولوجيا واجتماعيا ، بشكل مجموعة من القيم ونمطا من السلوك ، ترتبط بنظام اقتصادى معين وثقافة معينة . وبهذا يجد المؤلف أن أفضل وسيلة لفهم النظام البطركى هى اتباع نهج يحلله من زاويتى المرحلة التاريخية السابقة ، والمرحلة المقابلة جدليا ؛ أى من زاوية الحداثة .

فالحداثة ترسم الحد الفاصل بين المجتمعات ؛ فالحداثة فى أوربا بما هى تعبير عن الحداثة فى الفن والأدب والفلسفة وجميع أشكال الإبداع ، تصبح فى النظام البطركى « المحدث » وعيا منمذجا منعكسا عن الخارج ، تعوزه الاستقلالية وروح النقد . وهنا يظهر بمنتهى الوضوح الطابع المشوه لما ندعوه الحداثة البطركية .

والفصل الثالث يحمل عنوان : « النظام البطركى الحديث : تكوينه الاجتماعى » وفى هذا الفصل أوضح المؤلف تلك المراحل التاريخية والاجتماعية التى مر بها المجتمع البطركى من بطركى قديم إلى بطركى حديث . ثم أوضح أن الشقاق أو التنازع هو أبرز ما يميز البنية الاجتماعية التى يغلب عليها الطابع القبلى ؛ فهو يعمل أولا على فصل الذات عن الآخرين ، ثم يقسم الجسم الاجتماعى إلى أزواج متنافية (القريب والغريب ، العشيرة والعشيرة المعادية ، الإسلام والكفر ، إلخ .) . وفى إطار الشقاق تسيطر روابط الدم على أى نوع آخر من العلاقات الاجتماعية . كما أوضح أن عظمة الإنجاز السياسى الذى حققه محمد بن عبد الله (ﷺ) هو إدماج الروابط الاجتماعية والنفسية القائمة آنذاك وتطويعها داخل المجتمع الإسلامى الجديد .

ويرى المؤلف أن تفكيك المجتمع البطركى تكمن فى المفاتيح التالية : العامل الاقتصادى ، والعلاقة الديمقراطية ، وتحرر المرأة . ثم يعرض المؤلف تحليلا نقديا للمؤلفات التى دارت حول محور تحرر المرأة ، وذكر أهمها ، وهما كتابا : « المرأة والجنس » لنوال السعداوى ، و « ماوراء الحجاب » لفاطمة المرنيسى ، حيث يرى المؤلف أنهما أول كاتبتين عربيتين كشفتا للمرة الأولى عن وضع يموهه الكتاب المنتمون إلى النظام البطركى الحديث .

وينتهى الفصل بخلاصة تتواءم مع طبيعة المشكلة والمجتمع ، ومؤداها أن تحليل المجتمع البطركى الحديث يحتاج إلى التيار الديني الأصولى فى تحقيق ما أخفق أصحاب الفكرة القومية والمنادون بالعلمانية والإصلاح الجذرى فى تحقيقه ، أى تفكيك المجتمع البطركى الحديث ، ومن ثم التمهيد لانتقاله نحو حداثة حقيقية . ذلك أن تحليل المجتمع البطركى الحديث لا يتيح لمفهوم الطبقة أن يكون المقولة التحليلية الرئيسية ، وإنما يتيح ذلك لمقولة الجماهير ، أى العائلة والعشيرة والطائفة .

ثم يأتى الفصل الرابع وعنوانه « بنية النظام البطركى الحديث وعلاقاته الاجتماعية » . وفى هذا الفصل يناقش المؤلف تلك المؤلفات التى كتبت حول علاقات السلطة والهيمنة والتبعية فى البنى التى يتصف بها النظام البطركى الحديث ، والتى تمثل بنية العلاقات الاجتماعية فى المجتمع الكبير وتتمثل فيها . ومن هذه الكتب كتاب على زيعور : « التحليل النفسى للذات العربية » ، الذى يحاول كشف أثر التنشئة الاجتماعية لا فى تربية الفرد فحسب ، بل أيضا فى طاقته الداخلية على الإدراك ، وفى اختبار ذاته والآخرين .

وينتهى المؤلف إلى أن نظام الرعاية - الماثل فى المجتمع البطركى - يعطل فعالية أى بنية اجتماعية يسيطر عليها ؛ فهو إذن يرى الامتثال أهم من الأصالة ، والطاعة أهم من الاستقلال الذاتى .

إن لا عقلانية النظام البطركى الحديث ليست نتيجة لخاصية داخلية من خصائص النظام البطركى ، وإنما هى من خصائص النظام البطركى المحدث . والنظام البطركى التقليدى ، بما يتضمنه من رعاية وولاء وتماسك اجتماعى ، هو حصيلة شروط اجتماعية لم تعد سائدة فى إطار النظام البطركى الحديث . فالنظام البطركى التقليدى لا يمكنه الاستمرار بشكله الخالص فى العالم الحديث . وذلك ليس لأنه تقليدى بل لأن مجاوزته قد تمت تاريخيا ، ولأنه أصبح محدثا . فالنظام البطركى المحدث هو الشكل الذى يحاول مجابهة العالم ومواكبة التطور التاريخى ويخفق فى هذه المحاولة .

الفصل الخامس عن « النظام البطركى الحديث وأصوله الاجتماعية والتاريخية » . يناقش هذا الفصل الأشكال الأساسية للنظام البطركى ، التى تطورت من شكل السلطة القبلية فى عصر الجاهلية ، ثم النظام البطركى الإسلامى فى عصر الرسول والخلفاء الراشدين ؛ فقد كان نوع الخلافة إمبراطوريا فى العصرين الأموى والعباسى . ثم

جاءت السلطنة التى أصبحت فى العهد العثمانى مبنية على الخلافة . إن المجتمع البطركى لم يشهد حتى القرن العشرين سوى نوعين من الحركات الاجتماعية والسياسية يجاوزان نطاق العائلة والعشيرة : الثورة النبوية الإسلامية ؛ والحركة القومية التى حاولت ربط العرب فى القرن العشرين بأيديولوجية علمانية ترتكز على مفهوم الوطن الواحد . لكن النظام البطركى القبلى أثبت ، منذ البدء ، مقاومته الداخلية للتغيير .

إن بروز الإقطاعية فى المجتمع العربى كان بفعل الإمبريالية الأوربية خلال القرن التاسع عشر . ومن الواضح أن الزعماء القبليين هم الذين استفادوا إلى أقصى الحدود ، ثم عززت مكانة هؤلاء الزعماء القبليين فى القرن العشرين على نحو أدى إلى ظهور برجوازية وطنية .

ويبرز المؤلف كيف بدأ المجتمع البطركى الحديث فى الانتكاس ، لحظة كان يبدو موضوعيا ، أنه قابل للتقدم ؛ فبدلا من الممارسة الديمقراطية والاشتراكية ، نشأت أنظمة تشبه السلطنات القديمة ، مبنية على سلطة فردية لا ضابط لها . وكما أن مركزية السلطة السياسية أدت إلى تزايد الاستبداد ، فقد جلبت الثروة المفاجئة معها فقرا متزايدا واتساعا ضخما فى الهوة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء . وهذا كله أدى إلى تغيرات حاسمة فى بنية المجتمع البطركى الحديث .

لكن ينبغى قبل ذلك النظر إلى بروز السلطة الحديثة ، وإلى النمو المنتظم الذى رافقها فى الحركة الإسلامية الأصولية ، بوصفها نتيجة للقوى العميقة الجذور نفسها ، والمؤثرة داخل بنية المجتمع البطركى الحديث وخارجه ، أى نتيجة للثقافة القبلية البطركية ، وعلاقة التبعية التى أنتجها الاستعمار الغربى والإمبريالية .

ثم يأتى الفصل السادس ، وعنوانه : « النظام البطركى الحديث فى عصر الإمبريالية » ، وفيه يعرض المؤلف كيف أن الإمبريالية كانت ، فى الميدان السياسى ، مسؤولة عن إعادة تنظيم الحياة السياسية ، وتجزئة العالم العربى ، مع إسهامها ، فى غضون ذلك ، فى تدعيم السلطة البطركية وتحديثها ، وكيف أن سيطرة النظام البطركى قد أصبحت قوية إلى حد عطل التطور الديمقراطى ، ومنع نشوء أى حركة راديكالية حديثة بالمعنى الصحيح .

وهكذا نجد تعاونا موضوعيا بين النظام البطركى والإمبريالية لمنع نشوء حركة راديكالية حقيقية فى المجتمع العربى . ولم يكتف هذا الحلف الموضوعى بالاستمرار فى عهد السيادة الوطنية (من خلال التبعية) ، بل ازدادت فعاليته بلجوء كل نظام من الأنظمة العربية المستحدثة إلى تدعيم استقلاله ، وتكييف نفسه مع الوضع الدولى القائم . والواقع أن العالم العربى قد أصبح فى عصر الاستقلال ، وبعد نهاية المرحلة الاستعمارية ، يعارض الاشتراكية ويخشاها أكثر مما تعارضها وتخشاها مراكز الرأسمالية نفسها .

ومن الممكن تأكيد أن الأمبريالية الأوربية أخرت التطور الاجتماعى بطريقتين : أولا : ، بتقويض التطور الاقتصادى ؛ ثانيا ، بمنعها نشوء طبقة عاملة فى المدن ، بالإضافة إلى إسهامها فى المحافظة على لتركيب الاجتماعى والسياسى التقليدى ، وفى نشوء النظام البطركى بشكله الجديد .

ولعل النفوذ الإمبريالى بلغ أقصاه فى الميدان الثقافى ؛ فاستعمار النفوس على مستوى الوعى واللاوعى كان له فى تركيب النظام البطركى أثر عميق ربما فاق أثر الاحتلال العسكرى . وهذا ما يفسر عدم التوازن والتآلف فى الثقافة البطركية التى تتلبس الحداثة ، ويفسر ما فيها من زيف فى العلم والتدين والسياسة ، وما تعانيه من عجز عملى وفنى وتقنى ، وما تتسم به من بعد عن الحداثة الحقيقية والتحرر الذاتى الأصيل .

أما الفصل السابع فعنوانه : « المقال البطركى الحديث » ؛ وهو يناقش لغات النظام البطركى الحديث ، وتلك المراحل الثلاث لتطور المقال البطركى الحديث . أما نوعا المقال فهما : مقال تعبر عنه اللغة الأصولية للنصوص التراثية ؛ وآخر تعبر عنه لغة المصلحين التقدميين العلمانيين . ويمكن تحديد المراحل الثلاث التى تطور فيها المقال البطركى الحديث بأشكاله المختلفة بنمط التفكير النظرى الذى تتميز به كل مرحلة . ففى الفترة العثمانية كانت النظرة إلى العلم نظرة أيديولوجية فى الأساس ،دون وعى لما فى ذلك من طابع منهجى : أيديولوجيا علموية ، ونظام معرفة بطركى . وكان التعبير عن ذلك فى الشعار الذى أحيته مؤخرا الحركة الأصولية ، أى العلم والإيمان . وعلى النقيض من اليابان ، التى كانت فى ذلك الحين تستورد العلم والتكنولوجيا من أوربا بشكل منتظم لتحولها إلى أدوات فعالة نظريا وعلميا ، كان النظام البطركى الحديث فى العالم العربى ينمى موقفا أدبيا - دينيا تجاه أوربا والحداثة . وهكذا حرم نفسه ، منذ البدء ، من بناء موقف مستقل ذى اتجاه ذاتى ، يتيح له استيعاب صدمة المواجهة مع أوربا ، وتمهيد الطرق للمعرفة العلمية . ويبدو أن نوعا غريبا ومستمرا من التعامى قد منع الجيل الأول من إدراك ما فى صلب التفكير الغربى وكيانيته من تعارض أساسى بين العلم والأيديولوجيا على نحو أدى إلى جعل فكر هذه الأجيال مجمدا على مستوى ما قبل العلم (أدبى - أيديولوجى) وفكرا ساذجا .

كذلك لم يكن نمط التعبير الفكرى ، فى الحقبة التالية للسيطرة الأوربية ، مختلفا جذريا ، بمعنى أن جيل تلك الحقبة تعلم لغة أوربية بوساطة نظام التعليم الحديث ، فبرزت لغة رابعة بجانب اللغات الثلاث الأخرى (أى العامية والفصحى التقليدية ولغة « الصحف ») وسيلة من وسائل التعبير والاتصال .

ولعل أكبر إخفاق مُنى به الجيل الأول للمثقفين الذين يتكلمون لغة أجنبية يتمثل فى عجزه التام عن سد الفجوة الموروثة من الجيل السابق فى ما يتعلق بالأيديولوجيا ونظرية المعرفة . وهذا الجيل الوسيط من المثقفين بقى بدوره ممزقا بين النظرة التقليدية والنظرة الحديثة .

وأما عنوان الفصل الثامن فهو « الحركة النقدية الجديدة » ؛ وفيه يرى المؤلف أن الرفاهية المادية البالغة الحد قد رافقت فى السبعينيات والثمانينيات بداية انحلال المجتمع البطركى الحديث على الصعيدين الاجتماعى والسياسى . وتمثلت ظاهرة نقده جذريا فى مجموعة من الكتابات النقدية التى تشكل أول عملية نقد جدية للنظام البطركى الحديث ولثقافته . استوحت هذه الكتابات ، المرتكزة على طرائق العلوم الإنسانية،أنماطا من التفكير والتحليل مشتقة من ثلاثة اتجاهات

أساسية : الجانب النقدى من العلوم الاجتماعية الأنجلو أمريكية ؛ والماركسية الغربية ، والنظرية البنيوية وما بعد البنيوية فى فرنسا .

ويرى المؤلف أن خصائص هذه الحركة النقدية الجديدة تكمن فى مناهضة النص البطركى الحديث بتقويض المقال السلطوى المسيطر وأساليبه وقيمه ومسلماته ، وذلك على عدة مستويات : على المستوى اللغوى ، ومستوى التأويل ، والمستوى الاجتماعى ، ومستوى الفكر والعمل .

ويرى المؤلف أن أهم ممثل الحركة النقدية الجديدة فى الحقل الأكاديمى فى المغرب العربى هم عبد الله العروى ، ومحمد أركون ، ومحمد عابد الجابرى ، فهم أول من فتح آفاقا تحليلية جديدة ، أمكن على أساسها فهم التاريخ فهما جديدا كل الجدة .

وثمة تيارات أخرى ارتكزت عليها الحركة النقدية الجديدة لمعالجة مشكلة المعرفة من وجهة نظر مختلفة كليا ، هى وجهة النظر النقدية الخاصة بالعلوم الاجتماعية ، ووجهة النظر الخاصة بالبنيوية ، وما بعد البنيوية (المنهج التفكيكى) . ويعد هذا المنهج - الأخير - الذى يمثله عبد الكبير الخطيبى وزملاؤه الفكريون ، وكتابه « الاسم العربى الجريح » بالغ الأهمية ؛ لأنه يمثل نقدا للفكر البطركى الحديث هو أشد أنواع النقد التى برزت خلال السنوات العشرين الأخيرة وربما أكثرها أصالة ، ذلك لأنه خطوة تقتضى تحقيق انتقال أساسى من فكر يرتكز على مفهومات عامة ونظرية كلية إلى فكر يركز على ما هو خاص وتاريخى وعينى ، أى على الإنسان بوصفه جسدا ، وعلى الرغبة و « اللذة » بوصفهما مقولتين أساسيتين من مقولات التحليل .

إن لغة هذه الفئة الجديدة من المفكرين العرب غريبة بالمعنى المجازى ، تكاد لا تكون مفهومة بالنسبة إلى القارىء العادى وإلى المثقفين من ذوى العقلية البطركية الحديثة ؛ وهذا يعود إلى البنى المنطقية والشكلية المستخدمة فى التعبير .

ويرى المؤلف أن الحركة النقدية الجذرية ، بالرغم من التباين النوعى بينها وبين سائر أنواع النقد البطركى الحديث منذ بدء اليقظة العربية ، لا تمثل سوى مرحلة أولى على طريق الوعى الذاتى المستقل ؛ وذلك لأنه من الممكن أن نعد المعالجة النقدية مجرد مرحلة أولى فى عملية يشكل فيها التركيب (النظرة المستقلة ، والتناسق ، والوحدة) والإبداع (النظرة المستقلة ، والنظرية الجديدة ، والتجاوز) مرحلتين على مستوى أعلى ينبغى على الحركة النقدية بلوغه لتحقق وعيا ذاتيا أصيلا ومستقلا .

هكذا تقوم الحركة النقدية على مستويين : المستوى الأول من نقد مزدوج : نقد الذات ونقد الآخرين ؛ وهو محاولة تستهدف زعزعة المقال البطركى الحديث ، وذلك بتفكيك إطاريه الغربى والبطركى ؛ أما المستوى الثانى فيتمثل فى الاتجاه نحو تركيب توحيدى ونظرية خلاقة على مستوى يندرج فيه النقد الذاتى ونقد الآخرين فى إطار الحداثة .

الفصل التاسع : « المرحلة الأخيرة » . يعرض المؤلف فى هذا الفصل ذلك الصراع الذى بدأ فى عصر النهضة بين الجديد والقديم ، أى بين الحداثة العلمانية والنظام البطركى . وهو صراع قد ينتهى بانتصار القديم ، أى بانتصار النظام البطركى فى شكله الأصولى البورجوازى الصغير . غير أنه من المحتمل أيضا أن يتخذ هذا الصراع شكلا آخر ، بحيث تهب الحركة النقدية العلمانية الجذرية مرة أخرى لمجابهة الحركة الأصولية البطركية التقليدية . وإذا كانت الأولى تبدو اليوم فى وضع غير متكافىء فهذا لا يعود إلى ضعف داخلى ، بل إلى ظروف سياسية خارجية طارئة (يجد الوضع القائم أن لجم الحركة النقدية ، الداعية إلى الحداثة وإعادة النظر فى كل شىء ، أسهل من مقاومة الحركة الأصولية التى تلوح بالنصوص المقدسة) ، وإلى ظروف متغيرة أخرى .

والمؤلف يرى أنه إذا كان الوضع القائم قد يستطيع ، لمدة من الزمن ، مقاومة الهجمة السياسية التى تشنها الحركة الأصولية (أكثر مما يستطيع مقاومة مطالبها الأيديولوجية والاجتماعية) ، فإن المعركة فى المستقبل القريب قد تتركز ، خلال مرحلتها الأولى على الأقل ، فى الميدانين الثقافى والفكرى ، وسوف تدور عندئذ بين قوتين تستهدفان مجاوزة المجتمع الحالى المريض ، وإقامة نظام اجتماعى آخر .

وينتهى الكتاب بالفصل العاشر وعنوانه « ما العمل ؟ » ، حيث يطرح فيه المؤلف الرؤية الخلاصية من المجتمع البطركى . وهو يستبعد الثورة الشيوعية لإحداث الثورة الاجتماعية ؛ ذلك لأن الطبقة المؤهلة للقيام بها (الطبقة العاملة) تعوزها الأيديولوجيا والتنظيم . ويرى المؤلف أنه لا يمكن حماية المجتمع العربى إلا بفعل قوة من داخله . ولذا فالنقد الجذرى هو الشرط الأول للقضاء على المقال البطركى الحديث ، ولتمهيد الطريق لنشوء الحداثة وتحقيق الانعتاق الحقيقى .

ولابد كذلك من اتباع طريقة مزدوجة نقدية ونضالية : فهى نقدية فى الأشكال والمواقف ، ونضالية فى اعتمادها على نمط حوارى لا عنفى ، يجد فى العصيان المدنى شكلا أساسيا من أشكال الرفض . وينطوى عمل كهذا على أشكال مختلفة من التنظيم : أشخاص ، فئات ، أحزاب ، أساتذة وكتاب ، رجال دين ، طلاب ونساء ، يجمع بينهم جميعا رباط النضال المشترك . ويجب أن تكون أهدافهم عامة مقبولة على نطاق واسع ، بحيث تتبناها الجماهير الشعبية بوصفها أهدافا صحيحة قابلة للتحقق فى الميدان السياسى .

ويبقى للحركة النسائية ، من حيث طاقاتها ، إذا قدر لها أن تنمو وتنضج ، أن تصبح العنصر المانع من الانتكاسات الرجعية ، وحجر الزاوية فى عملية التحديث والبناء والسير بها حتى النهاية .

إن الكتاب (البنية البطركية) أسلوب جديد للتفكير ، ومنهج جيد فى التحليل والتأمل ، حيث يرسم لنا إطارا لتحديد الشروط

والإمكانات الخاصة بالتغيير الديمقراطى الجذرى ، لكنه لا يشكل برنامج عمل ، لأن مثل هذا البرنامج لا يضعه إلا الرجال والنساء العاملون فى حقل الممارسة الاجتماعية ، والقادرون على اتخاذ المبادرة فى الظروف التى تتحكم فى حياتهم .

إن العالم العربى ، من الناحيتين الثقافية والسياسية ، عالم كئيب ثقيل الوطأة ، يصعب النضال فيه من أجل الأهداف الديمقراطية والإنسانية المذكورة . أما بالنسبة إلى شعبنا العربى كله فقد يخبىء لهم المستقبل أقل مما نتمناه . لذلك علينا أن نعلن لا مجرد حتمية انتصار القوى الديمقراطية الصاعدة فى هذا المجتمع ، وانـدحار النظام (البطركى الحديث) السائد ، بما فيه من مخلصين وهادمين فى آن واحد ، بل أيضا حتمية نشوء الحداثة والعلمانية والاشتراكية والإنسانية العادلة فى صميمه .

أجل ، إن تشاؤم العقل لا يقاومه ، كما قال جرامشى ، إلا تفاؤل الإرادة .



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

(تحقيق)

- حكايات الشيخ المهدى

هل هى أول مجموعة قصصية فى أدبنا الحديث؟

الشيخ محمد عبده

- مجلة الوقائع المصرية

«الكتب العلمية وغيرها»

- مجلة ثمرات الفنون

«كتب المغازى وأحاديث القصاصين»

نصوص من النقد الغربى الحديث

ت. س. إليوت

- جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣

دراسات فى علاقة النقد بالشعر فى انجلترا (الجزء الثانى)

والتر ج. أونج

- جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى

نيكولاى أناستاسييف

- شخصية المؤلف فى أدب القرن العشرين

تحقيقـات

حكايات الشيخ المهدى

هل هى أول مجموعة قصصية فى أدبنا الحديث ؟

تحقيق : محمد زكريا عنانى

فى تاريخنا الأدبى مسائل لا يشار إليها ـ على أهميتها ـ إلا على نحو عابر للغاية ، ومن ثم فإنها تظل تتردد على الألسنة وتمسها الأقلام مسًّا هيِّنًا ، دون أن تجد ـ مع ذلك ـ جواباً شافياً ، أو تدرس على نحو يسعى لتبديد ما يكتنفها من إبهام .

ومن هذه المسائل « حكايات الشيخ المهدى » ، أو « تحفة المستيقظ الآنس فى نزهة المستنيم والناعس » ، أو ـ بمعنى أدق ـ ذلك العمل الذى صدر بالفرنسية فى باريس وليبزج لأول مرة فى سنة ١٨٢٨ م حاملا على غلافه العنوان الآتى :

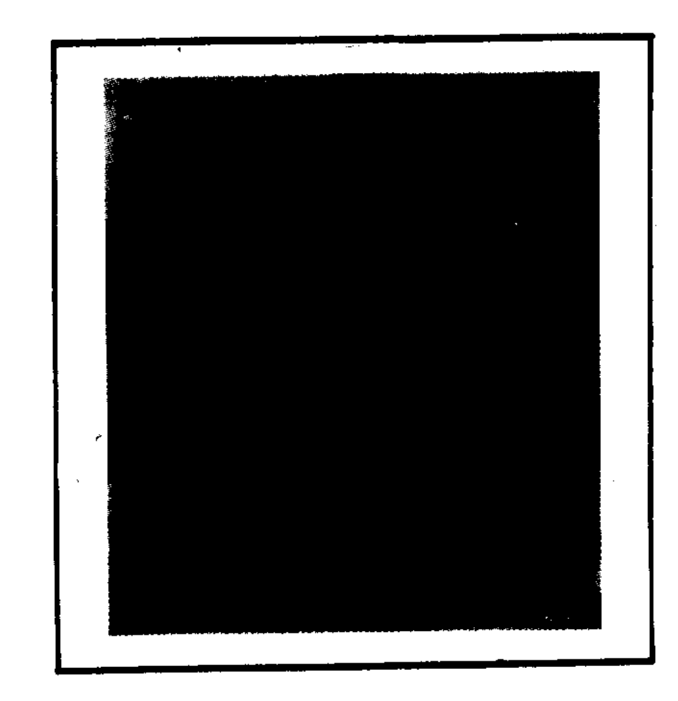
(الليالى العشر المشؤومة ـ حكايات عبد الرحمن)
ترجمها عن العربية استناداً إلى مخطوطة الشيخ المهدى
ج . ج . مارسل
مستشرق ، عضو بالجمعية الأسيوية ... إلخ
باريس ـ ليبزج
١٨٢٨

Les Dix Soirées Malheureuses
Contes d'Abd errahman
Traduit de l'Arabe
D'apres un manuscrit du Cheykh El- Mahdi
Par : J.J. Marcel
Orientaliste,
Membre de la Société Asiatique, etc ...
Tome Premier
Paris - Leipzig
1928

● ألقى هذا البحث فى مؤتمر ذكرى طه حسين بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٣ فى جلسة رأسها سيد حنفى الأستاذ بجامعة القاهرة ، وأثار البحث تعليقات عدة منها تعليق كلود أوبيير بشأن ما فى التراث الشعبى العربى من شبه بينه وبين حكايات الشيخ المهدى .

كذلك سجل ابراهيم عوض وعلى البدرى ترجيحهما لوجود أصل عربى للحكايات وتحدث عبد الحميد شيحة (كلية دار العلوم) عن أوجه الشبه بين هذه الحكايات وبين مسرحيات خيال الظل .

أما حافظ دياب (كلية الآداب ، بنها) فذكر أن هناك نسخة من حكايات الشيخ المهدى فى دار المحفوظات الجزائرية ، وفى سنة ١٩٨٠ قام أبو القاسم سعد الله بدراسة موازنة بينها وبين رواية الفهاكاتب جزائرى سنة ١٨٦٣ بعنوان : نزهة العشاق ودمعة الأشواق ، ولم تتهيأ لنا فرصة الاطلاع على هذا العمل .





صورتان الشيخ المهدى و ج . ج مارسيل

ولم تلبث أن صدرت بعد ذلك بأربعة أعوام طبعة ثانية مزيدة ومنقحة من هذا الكتاب ، حملت هذه المرة العنوان الآتى :

Contes de Cheykh El- Mahdy

والموضوع يتطلب فى واقع الأمر معالجة متأنية وتناولاً شاملاً ؛ لأن ما كتب عنه ضئيل إلى أبعد مدى .

فالقارىء العربى لا يملك بين يديه عن حكايات الشيخ المهدى هذه إلا إشارات عابرة ، من قبيل ما يجىء فى « تاريخ آداب اللغة العربية » لجورجى زيدان (جـ ٤ ص ٢١١) من أن للشيخ محمد المهدى « مؤلفاً أدبيًا يشبه ألف ليلة وليلة ، سماه تحفة المستيقظ الأنس فى نزهة المستنيم الناعس — ترجم إلى الفرنسية ونشر بها » ، ومن قبيل ما فى « الآداب العربية فى القرن التاسع عشر » ، للأب لويس شيخو (جـ ١ ص ٣١) ، وبه عبارة لا تختلف كثيراً عما فى كتاب جورجى زيدان .

ومن قبيل ما يرد فى « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » للدكتور عبد المحسن طه بدر ؛ وتأتى إشارته فى أربعة أسطر تقول :

« لا يكاد يسبق محاولة رفاعة فى الميدان القصصى إلا مجموعة الحكايات التى يقال إن الشيخ المهدى — وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية — كتبها ، والتى نشر ترجمة فرنسية لها المستشرق مارسل بعنوان :

Contes de Cheykh El Mahdy

وهى أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبى ؛ ولم تطبع باللغة العربية »[1] .

وهناك مادة أقل ابتساراً ، تجىء فى كتاب الدكتور محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر » (والكتاب — فى واقع الأمر لا يعدو أن يكون تطويراً لكتابه « الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » ، القاهرة ١٩٥٦) ، وفيه خمس صفحات فحسب حول موضوعنا ، وفى كتاب « اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر »[2] (ص ٤٦) للدكتور السعيد الورقى وفى كتاب الدكتور محمد رشدى حسن « أثر المقامة » إشارات تقول بأن بطل الحكايات « يمثل دور شهر زاد ، بينما يمثل المهدى دور شهر يار . وقد تحدث عن أن صلة ما بين هذه الحكايات والأدب الغربى ، كانت أثراً لمقام الشيخ المهدى فى سوريا بعض الوقت .

ونشير بعد ذلك إلى مقالة صغيرة جيدة للدكتورة سهير القلماوى فى « الهلال » بعنوان « أقاصيص الشيخ المهدى فى القرن ١٩ » ، ولكن ضيق المساحة (زهاء ست صفحات) لم يتح للكاتبة أن تتقصى كل جوانب القضية .

ونحسب أن هذا القدر الضئيل لا يتناسب وأهمية الموضوع بما له من زوايا مختلفة تتصل بالتاريخ الأدبى ، وبما له من صلة بالحملة الفرنسية ومدى تأثيرها فى الحياة الثقافية فى مصر ، وبالأدب العربى وتأثيره فى الآداب الغربية ، خصوصاً فى حقبة فورة المشاعر الرومانسية وازدهار الأعمال ذات الطابع الشرقى .

ومؤلف الكتاب الشيخ محمد المهدى (الكبير) أحد أعلام الأزهر فى أخريات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وأحد الشخصيات المؤثرة فى الأحداث الجارية آنذاك . وقد ذكره الجبرتى فى « عجائب الآثار » فى أكثر من موقف ؛ فمن ذلك ما يجىء بشأن تعيينه فى الديوان الذى أنشأه بونابرت وشغل فيه منصب كاتب السر مدة من الزمن (جـ ٥ ص ١٩٢) ، وكان له جهد بارز فى مؤازرة

محمد على عندما أراد التخلص من عمر مكرم (جـ ٧ ص ٦٩).[٣]

وقدم لنا مارسل نفسه معلومات وفيرة عن الشيخ المهدى فى هذا الكتاب الذى نتحدث عنه ، نتبين منها أنه كان أحد العلماء الذين ظلوا يتمتعون بمكان رفيع خلال عهود الحكم المختلفة التى مرت على مصر فى زمانه . وكان والده قبطياً يعمل لدى سليمان الكاشف ؛ وقد أراد أن يجعل من صاحبنا ـ الذى كان يحمل اسم هبة الله ـ مملوكاً ، إلا أن الفتى آثر ـ بعد أن اعتنق الإسلام ـ أن يدرس بالأزهر ؛ وبعد أن تخرج عمل فى بعض الوظائف .

ويروى مارسل أكثر من حادثة تدل على مزاج الشيخ المهدى ؛ منها أن الفرنسيين بعد ثورة القاهرة الأولى دعوا إلى وليمة حافلة ضمت إلى جانب قواد الحملة عدداً من رجالات القاهرة وشيوخ الأزهر ؛ وفى أثناء تناول الطعام قام السقاة بملء الكؤوس فهبت على الأثر همهمات احتجاج من الشيوخ ، وقال واحد : هذه خمر ؛ وعلق آخر : أخمر لشيوخ الإسلام على رؤوس الأشهاد ؟ ؛ وأجاب ثالث : هذه إهانة ووسيلة مدبرة للنيل منا حتى نفقد احترامنا أمام الناس والرأى العام ؛ وأجاب آخر أكثر حماسة : فلنخرج جميعاً ونذهب إلى أقراننا ونبلغهم بالإهانة التى وجهت لنا . . .

أما الشيخ المهدى فإنه ظل طيلة هذا الوقت يستمع ويتدبر فى عاقبة ما يمكن أن يجره مثل هذا الموقف الشائك ، ولكنه كان يبدو مستغرقاً فى حالة من الاسترخاء وعدم الإحساس بما يدور من حوله . وفجأة بدا كما لو كان يستيقظ من استرخاءه ليتساءل عما هناك .

وشرحوا له أسباب ما هم فيه من انزعاج قائلين :
ـ لقد قدموا لنا خمراً لنشربها .

فأجاب الشيخ المهدى بهدوء : ربما لم تكن خمراً . وتناول الكاس فى شىء من اللا مبالاة ، ونظر فيه وهو يعلق :
ـ إن الخمر لا تكون بهذا اللون .
وبدأت المشاعر تهدأ ، ومن ثم رشف من الكأس رشفات ثم قال بهدوء :

ـ إنها بالفعل خمر ، ولكنها بالغة الجودة ؛ وإذا كان هناك إثم فى شربها بالنسبة لى ولكم فليقع بعون رسولنا (صلعم) على كاهل الفرنسيين . وطلب كأساً أخرى ؛ وعلى الأثر حاكاه الآخرون وهم يرددون « فليقع الإثم على كاهل الفرنسيين » ! وهكذا انتهى الموقف فى سلام .

وفى ملحوظات مارسل ما يجزم بأن الشيخ المهدى وقع على جميع المراسيم والمنشورات الموجهة من الديوان العام ؛ وهى ـ فى مجموعها ـ مما سطره الشيخ المهدى بنفسه . وقد احتفظ مارسل بهذه الأصول الخطية وحملها معه إلى فرنسا[٤] .

أما المراجع الفرنسية فإنها كثيراً ما تنوه بدور الشيخ المهدى فى مؤازرة الفرنسيين . وفى كتاب « التاريخ العلمى للحملة الفرنسية »[٥] (ويعد من أهم الوثائق فى موضوعه) أنه وعدداً آخر من المصريين قد وقفوا جهراً وبحمية إلى جانب الفرنسيين . ويشير مارسل فى مقدمة الجزء الثانى إلى أن الشيخ المهدى كان صديقاً لعدد من رجال الحملة الفرنسية ، من بينهم بوسيلج (المدير المالى للحملة) (L'Adminestrateur général des finances) ومتولى الصرف العام (Payeur Général) ويدعى استيف Estève ، وبوشام Beauchamp قنصل فرنسا السابق فى مسقط .

ومن العلماء ماجالون وريج ويلنت وجوبير إلخ . . .
وخلف لنا الرسام ريجو Rigo صورة للشيخ المهدى رسمت فى سنة ١٧٩٩ ؛ وكان المهدى آنذاك فى الثانية والستين من عمره .

وأشار أكثر من واحد من هؤلاء الفرنسيين إلى حرص الشيخ المهدى على شعبيته[٦] . ولبوسيلج فى هذا الصدد عبارة يؤكد فيها أن المهدى كان شديد الطموح ، كثير الحرص على الشهرة والشعبية ، وأنه على استعداد لأن يضحى بالفرنسيين جميعاً فى سبيل مجده الشخصى[٧] .

وفى هذا كله ما يرسم صورة حية لشخصية ذات حنكة سياسية غير عادية ، تعرف كيف تتكيف مع الأحداث وتسعى للاستفادة منها قدر الطاقة .

والعجيب أن المصادر المختلفة عن الشيخ المهدى لا تحدثنا عن نشاطه العلمى أو عن مؤلفات له ، وكأن الطاقة الحقيقية للرجل كانت تتمثل أساساً فى ذلك التأقلم مع المواقف . ولنا أن نتصوره من ذلك الطراز الذى يعرف كيف يسحر سامعيه بظرفه وذكائه وبراعته ، ولكنه ـ وربما بدافع الكسل أو بدافع آخر ـ لم يكن ممن يصبرون أو يهتمون بتدوين ما يجيش فى أذهانهم .

هذا عن الشيخ محمد المهدى (المؤلف) ؛ أما (المترجم)[٨] فإنه شخصية فريدة فى تاريخ الحملة الفرنسية ، التى يعد أحد علمائها المبرزين على الرغم من صغر سنه ؛ وقد شغل فى القاهرة عدة مناصب إدارية ، أهمها إشرافه على مطبعة الحملة ، ومشاركته فى تحرير La Decade ؛ وله فيها أعمال متنوعة ، منها ترجمته لقصيدة لنقولا الترك (العدد الثالث ، ص ص ٨٥ ـ ٩٦) .

ومن أعماله (استناداً إلى .Notice des Ouvrages de M.J Marcel) ما نشره فى سنة ١٧٩٨ بعنوان **ألفبائية عربية ، تركية ، فارسية ، لاستعمال المطبعة الشرقية والفرنسية** (طبع بالإسكندرية) ، ونشر فى السنة نفسها تمرينات لقراءة الفصحى ، كما نشر فى السنة التالية « **حكم لقمان** » مع ترجمة فرنسية لها ، وطبع بالقاهرة فى سنة ١٨٠٠ « **قواعد اللغة العربية العامية** » . واهتم مارسل بتاريخ مصر فأصدر فى سنة ١٨٣١ كتاباً عن تاريخ مصر منذ الفتح العربى حتى دخول الحملة الفرنسية ، كما أصدر دراسة عن مسجد ابن طولون والدولة الطولونية ، وخلف « ذكريات » عن أيام الحملة فى مصر لم يقدر لها أن تطبع إلا فى سنة ١٨١٩ ، وعدة

دروس فى اللغات الشرقية والأفريقية (العبرية ـ والسريانية ـ والسامرية ـ والحبشية ـ إلخ) .

وله فضلاً عن ذلك قاموس فرنسى ـ عربى للهجات العربية فى شمال أفريقية ، وأشعار باللاتينية ، ودراسات فى الآثار ، من بينها دراسة مطولة فى أكثر من مائتى صفحة عن مقياس الروضة . وفى كل هذا ما يدل على أننا أمام عالم من كبار المتخصصين فى تاريخ الشرق ولغاته ، وأحد الأعلام الذين أوكل إليهم أمر إصدار كتاب « وصف مصر »[٩] . على أن هذا كله لم يحل دون أن يوجه اهتمامه إلى الجانب الأدبى الخالص ، الذى يتمثل فى تلك الترجمة الضخمة لحكايات الشيخ المهدى ، التى تقع ـ كما ذكرنا ـ فى ثلاثة مجلدات كبيرة .

* * *

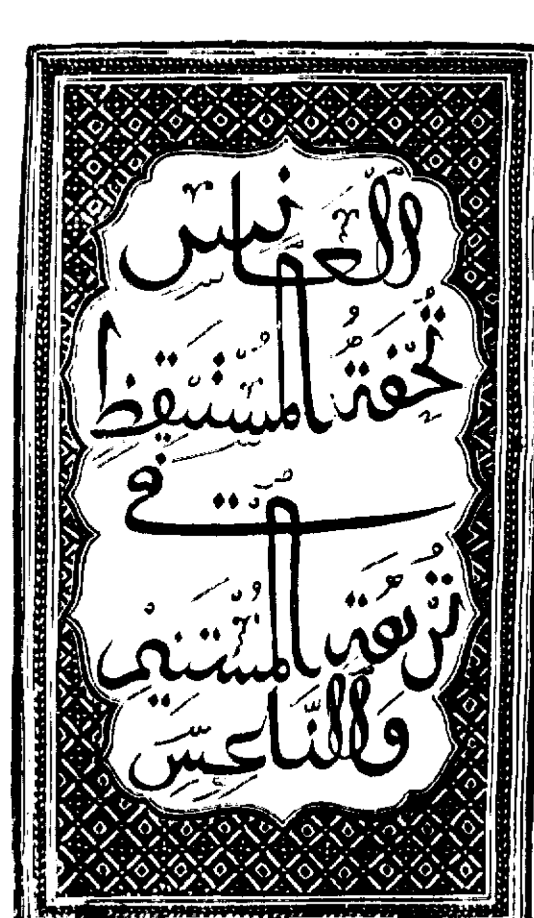
ولهذه القصص أو الحكايات مقدمة يقول فيها راويها إنه يحمل اسماً معروفاً فى القاهرة ، وإنه كثير الأسفار إلى دمشق وجدة وطرابلس الغرب ، وإنه ذهب إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج . ثم يقص كيف أنه ذات مساء وهم فى الصحراء بعد أن اجتازوا جبل الطور وتهيأوا للراحة ، إذا برجل يمر بالقافلة وقد بدا عليه البؤس والإملاق ، فدعا له بطعام ، وسأله عن سر ما هو عليه من بؤس ، فأجاب الرجل : وا أسفاه يا سيدى ! إنها قصة طويلة ، تتضمن مغامرات عشر ليال توالت علىّ ؛ وإذا ما أذنت فإننى سأقصها عليك فى عشر ليال متتابعات .

وبعد أن يأذن له الراوى يبدأ هذا البائس فى قص حكاية الليلة الأولى التى تحمل عنوان « الليلة الأولى من حكايات عبد الرحمن الإسكندرانى » ، وفيها يقول بإيجاز :

(لقد ولدت بالإسكندرية ، وكان أبى الحاج على المختار من أثرياء التجار بالمدينة ، وكانت معظم تجارته مع الفرنجة . وقد ماتت أمى عند ولادتى ؛ ولذا هجر أبى التجارة واشترى له بيتاً فى باب زويلة . وانتقل للقاهرة عدد من أقربائنا . وبعد وفاة أبى ـ وكان عمرى إذ ذاك خمسا وعشرين سنة ـ أصبحت وارثاً لثروة كبيرة ، ولم أكن ميالاً للملذات ولا للأسفار . واستشرت أصحابى فيما أنا فاعل بهذه الثروة ، فنصحنى أحد الشيوخ بأن أثقف نفسى ؛ ومن ثم أقبلت على اقتناء الكتب) .

وهكذا يقضى عبد الرحمن ثلاث سنوات فى القراءة،لم يترك فى خلالها كتاباً بالعربية أو الفارسية أو التركية إلا قرأه .

وأخيراً ، وبعد أن يشعر أنه تثقف بما فيه الكفاية ، يقرر أن يشرك الآخرين فيما تلقى من معارف ، ويؤثر أن يبدأ أول ما يبدأ بخدمه وعبيده . وهكذا ؛ فما إن يحل المساء حتى يجمعهم كلهم فى



— ١٩٨ [illegible] وخاتمته وفقاً [illegible]

قاعة كبيرة من قصره . ولك أن تتصور مبلغ دهشة هؤلاء عندما عرفوا أن سيدهم جمعهم لينقل إليهم عن طريق الحكايات المفيدة خلاصة ما استوعب من معارف .

والحكاية الأولى التى سيقصها عبد الرحمن الإسكندرى على خدمه وعبيده تنقلنا إلى بغداد وإلى عصر هارون الرشيد ، وتصور كيف اجتمع فى مجلسه الأصمعى وأبو عبد الله مالك المدنى وفضل بن يحيى ، وطلب هارون الرشيد أن يقولوا له شيئاً مفيداً ، على أن يظفر بجائزة قدرها ألف دينار صاحب أحسن حكاية تتضمن شيئاً طريفاً . وهكذا يقص عليه الأصمعى حكماً عن بعض حكماء الفرس ، ولكنها لا تستحوذ على إعجاب الخليفة ؛ ويقص عليه الفضل حكاية مستمدة من ملوك الفرس لا يهتز لها قلب هارون الرشيد ، أما مالك المدنى فيقص قصة عن الخليفة أبى جعفر المنصور وابنه المهدى ، ولكن الرشيد لم يجد فى الحكاية ما يجعله يسبغ عليه الجائزة . ومن ثم خرج الرشيد ليروح عن نفسه بالصيد ، وانتهى الموقف بأن وجد نفسه وليس معه إلا الفضل وقد بعدا عن الحاشية . وراحا يبحثان عن الطريق ؛ وبعد لأى لاح لهما شيخ هرم ، سأله الفضل عن سنه فقال الرجل : أربع سنوات ! فوبخه على محاولة الهزء بهم ، إلا أن الشيخ أجاب فى وقار بأن هذا عمره الحقيقى ؛ إذ شهد سنتين من خلافة المهدى ، وسنتين أخريين من خلافة ابنه هارون الرشيد ؛ وأما ما عداهما فإنهما لا يعدان من عمره ، لأنها كانت أعواماً عاشها فى زمن بنى أمية أو فى ظل الاضطرابات السياسية .

ويعجب الرشيد بهذه الإجابة فيأمر بأن يمنح الرجل الجائزة وقدرها ألف دينار . ثم يسأله كيف يبذر نوى النخل وهو يعرف أنه لن يجنى ثمرة عمله هذا أبداً ومن ثم لن يستفيد منه ؛ ويجيب الشيخ : إن ما آكل منه غرسته أيدى من كانوا قبلى ، وما أغرسه أنا سيأكل منه أناس من بعدى . ويسر هارون الرشيد بحكمة الرجل ، فيأمر بأن يمنح ألف دينار أخرى ، فيقول الرجل معلقاً : إن هذا الشجر لا يدر قبل عشرين سنة ، ولكنها — بفضل الخليفة — درت عليه على الفور أكثر مما ستدر طول المدى . وهنا يأمر له الخليفة بألف دينار أخرى ، ويعلن أنه سينصرف ، لأنه لو استمر فى الاستماع للشيخ فإن خزائن القصر ستنفد .

هذه هى الحكاية الأولى التى يقصها عبد الرحمن الإسكندرى على مستمعيه من خدم وعبيد .

وقد قص حكايته وهو واثق من أنها ستخلف أثراً عميقاً فيهم ، لكنه يفاجأ وهو ينظر إليهم بأن الجميع يغط فى نوم عميق . عندئذ ينهض هو كذلك لينام .

ويستيقظ فى الصباح على صياح رئيس الخدم الذى يخبره بأن الباب مسمر من الخارج . وبعد برهة يحضر رئيس العسس ليفتح الباب الذى ترك طيلة الليل مفتوحاً بسبب ذهاب كل الخدم على عجل للاستماع لسيدهم ، ثم ما كان من نومهم المفاجىء . وكان القانون يقضى فى هذه الحالة بأن يُسمّر الباب من الخارج حتى الصباح ، ويلزم صاحب الدار بدفع غرامة كبيرة .

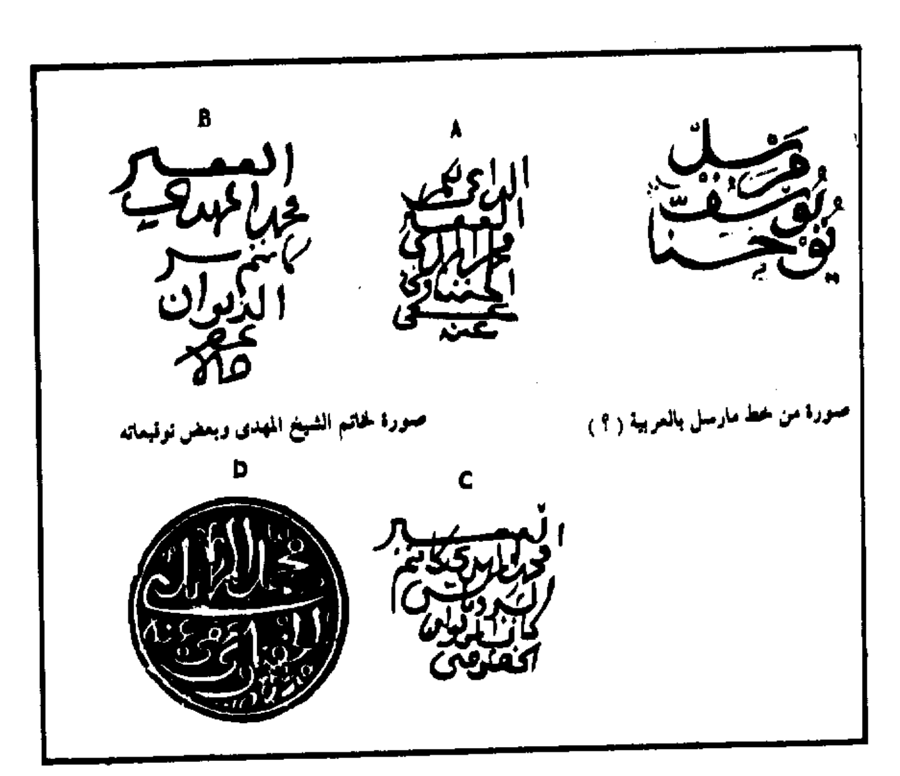
ويتأمل عبد الرحمن الإسكندرى فيما جرى له ، ثم يكتشف أنه أخطأ حين اتخذ من العبيد والخدم جمهوراً له ؛ فهو جمهور جاهل لا يمكن أن يقدر ما فى حديثه من حكمة بالغة ، وفكر ثاقب . ومن ثم فإنه يقرر — فى الليلة الثانية — أن يدعو أصحابه القدامى ، الذين نأى عنهم حقبة طويلة من الزمن بسبب انشغاله فى تثقيف نفسه ، ويقرر أن يختصر فى حكاياته حتى لا يمل السامعون .

وهكذا يعد فى المساء مأدبة كبيرة لرفاقه ، ولمن يحضر معهم من أصحابهم ، ويحمل الطعام إليهم على أطباق ضخمة من الفضة الخالصة . وبعد الوجبة الفاخرة يسحب عبد الرحمن كراسة من الكراريس التى دوّن فيها خلاصة قراءاته وما تعلمه ، ويبدأ فى قراءة صفحات منها ، فإذا ما انتهى توقع أن يستمع للتصفيق وعبارات التقدير ، حتى إذا ما رفع بصره راعه أن الجميع يغطون فى سبات عميق ! لكنه يرى — على كل حال — بين الجمع النائم أربعة لم يدب النعاس إليهم ، كانوا يتجاذبون أطراف الحديث ، على نحو يدفع بعبد الرحمن الإسكندرى إلى الاقتناع بأن حديثهم إنما يدور حول حكايته وما فيها من عبر ، وما اتسمت به من بيان وقوة ، ويدعوهم لأن يأخذوا مكانهم إلى جواره . ولم يكونوا ممن يعرفهم ، ولكنه رجح أن يكونوا من رفقاء أصحابه . وينهض هو ليفتش عن الديوان الذى يحوى نصوص ما أنشدهم من أشعار بثها فى ثنايا حكايته ؛ وبعد لأى يعود بعد أن يكون قد عثر عليه .

وهو إذ يرجع إلى القاعة يفاجأ بأن الأربعة قد رحلوا وقد أخذوا معهم الشمعدانات الفضية والأطباق والصحاف ، ويعرف حينئذ أنهم مجرد لصوص ، ويكتشف أنهم حملوا معهم كل شىء ما عدا صينية كبيرة أفلتت منهم ، ربما بسبب وزنها ، أو لاستعجالهم ، ويكتشف أن عليها كتابة هى بمثابة رسالة له تقول (شاطر الحرامى يُحيّى بحرارة صاحبه عبد الرحمن الإسكندرى ، ويشكره على الوجبة الفاخرة والهدايا القيمة التى قدمها لهم) .

ويذهب عبد الرحمن الإسكندرى فى الغد شاكياً ما أصابه ... الأغا (وقد حمل معه الصينية الفضية الثمينة) ، ويفاجأ بأن الأغا يصب عليه جام سخطه لكونه صديق شاطر الحرامى ، بدليل أنه استضافه فى بيته . ولم يُجده شيئاً دفاعه عن نفسه . ويتلقى خمسين ضربة بالفلكة ، ويعود على أسوأ حال إلى بيته . وفى الصباح يأتى رجال الأغا ليدفع لهم غرامة ضخمة . وبطبيعة الحال فإن عبد الرحمن الإسكندرى لم يعد إلى الأغا ليسترد طبق الفضة الكبير الذى تركه هناك .

ونصل إلى القصة الأخيرة ، وفيها حكاية عن ثلاثة اسم كل منهم « فضل » ، لمعوا فى عهد الدولة العباسية ، هم فضل بن يحيى البرمكى ، وفضل بن سهل ، وزير المأمون ، وفضل بن ربيع ، وزير الأمين ثم المأمون . وكان عبد الرحمن الإسكندرى يقص هذه الحكاية على جمع من أقرانه اجتمعوا عنده ، ولكنه إذ ينتهى من الحديث يفاجأ بأن القاعة قد خلت ولم يبق إلا أحد الخصيان ،


صورة من خط مارسل بالعربية (؟)

صورة لخاتم الشيخ المهدى وبعض توقيعاته

فيتجه إلى سكن الحريم ليفاجأ بأن أصحابه وخدمه يلهون فى أحضان زوجاته وجواريه ، فيستولى عليه الغضب الشديد ومن ثم يهوى عليهم بعصاه ضرباً ، وترتفع الصرخات فيحضر رجال الشرطة ، ويكون هو فى قمة انفعاله وغضبه ، فتنهال ضرباته عليهم ، ولكنهم يتمكنون منه بعد لأى ، ويزعم نساؤه ومن معهن أن مسّا من الجنون اعتراه ، ومن ثم يقودونه إلى المارستان .

وفى المارستان يحكى لأقرانه هناك مغامراته ، ويقصون عليه ما تعرضوا له من أهوال . وبعد عشر سنوات يخرج من المستشفى وقد فقد كل شيء ، وضاعت ثروته ، وأصبح بائساً شريداً . ويحاول أن يمتهن مهنة الراوى فى المقاهى ، ولكنه لا يوفق ؛ لأنه ما إن كان يبدأ فى الحكاية حتى ينام الجميع . وأخيراً يستقر عزمه على المضى إلى الحجاز ، ليتوسل إلى الله أن يرفع عنه اللعنة التى حلت عليه . وهكذا يكون اللقاء بينه وبين قافلة الحج التى حطت رحالها فى أرض سيناء .

ويشفق عليه الراوى الذى عرفنا فى مستهل الحكاية أنه تاجر ثرى ، ويعلن أنه سيصحبه معه للحج ، ثم يلحقه بخدمته بعد العودة . ولكن الرجل الذى هده الإعياء لا يلبث أن يموت .

ويفتش التاجر الغنى فى أسمال ذلك الإنسان البائس . وكان أن عثر على كراسة تتضمن حكاياته وأسباب مأساته ؛ كذلك وجد كراسات أخرى فيها قصص المارستان[١٠] .

وهكذا ننتهى من الليالى العشر التعسة لعبد الرحمن الإسكندرى ، التى تستغرق المجلد الأول وقسماً من المجلد الثانى . أما بقية المجلد الثانى وكذلك المجلد الثالث فتشغلها قصص المارستان . وهو يبدأ بدراسة وصفية تاريخية للمارستان (طبعت على حدة) . ولهذا القسم عنوان بالعربية هو :

مقامات المارستان

فيها إقرار دار الخوتان

ومعاشرات الاختان

من كراريس عبد الرحمن

وتبدأ بتمهيد ثم مقدمة يقول فيها الراوى إنه بعد أن دفن عبد الرحمن فتشوا ثيابه فعثروا معه على جملة كراريس تتضمن حكايات الليالى العشر السابقة ، وكذلك كراريس فيها مقامات المارستان .

والحكايات تستهل بعبد الرحمن وقد أودع المارستان وذهبت محاولاته للخروج منه سدى ، بل إنها أضافت إليه مزيداً من المشكلات ، ولم يجد مناصاً من الاستسلام لمصيره ومحاولة التأقلم . وراح يستمع إلى قصص رفقاء التعاسة فى المارستان . وهكذا تتوالى قصص رفيف وعبد القادر وجلابى النوبى ومراد أبو قتبة . . . إلخ . كما يتقابل فى مستشفى المجانين مع زوجته زهرة ـ التى كانت من أكبر عوامل ما مر به من محن . وتحكى زهرة كذلك ما وقع لها من مآس ، إلى أن نصل إلى حكاية فاكر الشامى .

وقد لقى هذا الكتاب ـ فيما يبدو ـ قدراً من الرواج . وإذا كانت المعلومات الدقيقة تعوزنا حول هذه النقطة فإن فى صدور طبعتين متلاحقتين منه ما يجعلنا نسوق هذا الترجيح الذى ذكرناه .

ولا شك أن التربة كانت مهيأة لتقبل مثل هذه الأعمال التى تضوع بعبير الشرق ؛ فقد كانت أوربا ولاسيما فرنسا فى مطلع القرن التاسع عشر لاتزال تعيش فى تلك الحالة الغامضة من الافتتان بسحر الشرق . وربما يعود الفضل الأول لهذا الجو إلى أنطوان

جالان[11] ، الذى بهر الناس بترجمته الفريدة لألف ليلة وليلة (فى مطالع القرن الثامن عشر) ؛ وأدى نجاح هذا العمل إلى ظهور مئات من الأعمال الروائية المستوحاة من الشرق ، أو المؤلفة على نمط الحكايات الشرقية . ومن هذه الأعمال كتاب بتى دى لاكروا (وكان أستاذاً بالكوليج دى فرانس ومترجماً للملك) ، وعنوانه « حكايات فارسية » ، وكان للمحامى جولت Guelette أثر مهم فى هذا المضمار ، على الرغم من عدم معرفته بأى من اللغات الشرقية . وهكذا توالى ظهور مجموعات متعاقبة بعناوين مثل : حكايات هندية ؛ حكايات صينية ؛ حكايات تركية ؛ حكايات التتار ، وكلها على نمط ألف ليلة وليلة ، كما ظهرت كتب بعناوين من طراز « ألف أمسية وأمسية » ؛ « ألف ساعة وساعة » . وساعد هذا الرواج على جذب أجيال وأجيال من المؤلفين والمترجمين ، من بينهم هذا العالم النابه : جان جوزيف مارسل ، الذى عرفنا شيئاً عن أعماله العلمية ، ومعرفته العريضة فى ميدان اللغات الشرقية .

على أن التساؤل المثير حقاً إنما يتمثل فى تحديد دور كل من الشيخ المهدى ومارسل فى تأليف هذه الحكايات ؛ إذ إن هناك شكوكاً طرحت حول هذه النقطة ، على نحو ما نرى فى مقالة سهير القلماوى ، التى تقرر فى البداية«أن صلة الشيخ المهدى بالفارس مارسيل هى التى أخرجت لنا هذا الكتاب العجيب» . . . ثم تضيف بعد قليل«أن قصص الكتاب تجعلك تشعر وأنت تقرؤها أنها نوع من تقاليد ألف ليلة وليلة ، التى تزعم كلها كذباً أن لها أصلاً عربياً ، والتى انفجرت على نحو هائل فى فرنسا بعد ذيوع ألف ليلة وإقبال الناس عليها إقبالاً قلما صادفه كتاب من الكتب فى العالم كله . كذلك نجد فيها من علامات عدم الأصالة العربية ما يجعلنا نشك فى هذا المخطوط العربى ؛ أهو حقاً ألفه الشيخ المهدى ؟ ولما كان المخطوط ليس فى متناول أيدينا فإن الجزم بحكم حاسم أمر صعب جداً » .

وسهير القلماوى فى مقالها الصغير عن حكايات الشيخ المهدى تطرح فكرة قوامها أن الكتاب يقوم فى جوهره على تصوير محنة الفرنسيين إزاء رفض المجتمع المصرى لهم ، وعدم الإصغاء للآراء العلمية التى حملوها معهم . ذلك أن بطل هذه الأقاصيص — عبد الرحمن الإسكندرى — يتعذب من عدم الإصغاء إليه ؛ فهل هذه صورة العالم المسلم آنذاك ؟ إنه بالأحرى (فى رأى سهير القلماوى) يصور رد الفعل السلبى للمجتمع المصرى بإزاء الفرنسيين ، وتجاهله لكل ظواهر العلم والتقدم التى حملوها معهم . وفى هذا كله ما يقود إلى الظن بأن الكتاب صادر عن عقلية فرنسية لا مصرية ، على نحو يجعلها تقول إننا « إذا سلمنا بأن الشيخ المهدى هو الذى كتب أصلاً عربياً لها — لهذه الحكايات — فإن ذلك لا يقبل إلا على أساس أنه كان يصور محنة الفارس مارسل لا محنته أو محنة قومه » .

ومن قبل أشار مارسل نفسه إلى كتاب للأديب الفرنسى شارل نوديه Ch. Nodier ظهر فى أثناء طبع الحكايات ، وكيف أن ما أراد نوديه أن يحققه بحكاياته عن المجانين سبقه إلى تحقيقه المهدى فى حكايات عن عالم المارستان . على أنه يضيف أن ليس لهذا الكتاب من غاية — فى نظر مارسل — أكثر من تصويره لعدد من الدلالات والانفعالات .

وفى كتاب محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر » فكرة طريفة تقوم على محاولة عقد الصلة بين حكايات الشيخ المهدى ودون كيشوت . وفى هذا المقام نتذكر على الفور حلقات الدون كيشوت لسرفانتس الأسبانى لما بينهما من صلة فى المبنى والهدف .

ففى القصة الأسبانية أمعن الدون فى الاستغراق فى قراءة قصص الفروسية الوسيطة حتى اختلط الواقع عنده بالخيال ، فانبرى بوصفه فارساً وسيطاً ليحارب الشر وينتصر للخير ، وقد تبعه أحد البلهاء من فلاحيه . ويقوم الإثنان بمغامرات مضحكة ، ينالهما فيها أذى عظيم . ولا يثوب الدون إلى رشده إلا وهو على فراش الموت . ففى القصتين صورة لمرحلة بدأت تضيق ذرعاً بالمبالغات والخرافة ، وتهزأ بالاستغراق فى عالم الخيال المنفصل عن الواقع . ولعل المهدى قد سمع بأمر القصة الأسبانية من صاحبه المستشرق الفرنسى فنسج على منوالها .

إن هذه الفرضية طريفة كما ذكرنا ؛ فكلا البطلين دون كيشوت وعبد الرحمن الإسكندرى مفعم بالرغبة فى العطاء إلى أبعد مدى ؛ وكل منهما يشعر بأن عليه « رسالة » أوأن له « غاية نبيلة » تهدف — على المدى البعيد — إلى إصلاح الكون ، وكلاهما يلاقى أشد العنت فى تحقيق هذه الغاية النبيلة ، ويودع الحياة دون أن يحقق شيئاً منها . ولكن هل تكفى مثل تلك السمات العامة للبحث عن أصول مشتركة ؟

نحسب أن هذه الفرضية ذهبت إلى أبعد مما كانت تسمح به طبيعة الظروف ، ولا يمكن أن نعول كثيراً على القول بأن مارسل قص على الشيخ المهدى نبأ دون كيشوت فنسج هذا حكايات عبد الرحمن الإسكندرى على منوال البطل الأسبانى المنكوب .

كذلك لا نطمئن كثيراً إلى الفرضية التى طرحتها سهير القلماوى ؛ ذلك بأن هذا الاحتمال الذى أشارت إليه — احتمال أن تكون الرواية برمتها تعبيراً عن غربة الفرنسيين فى مصر — لا يكاد يبين للقارىء ؛ وإذا جاز القول بأنه قائم فى القصص الأولى من الكتاب — قصص المارستان — فإنه يختفى تماماً بعد ذلك . ونحن نعلم أن قصص المارستان لا تمثل إلا نحو ثلث الكتاب . ولو أن مارسل أراد حقاً أن يبرز رمزاً ما للجأ إلى رمز أكثر وضوحاً وتركيزاً . يضاف إلى هذا أن البطل المنكوب — عبد الرحمن الإسكندرى — يتصرف بسذاجة ، بل بما يجاوز السذاجة ؛ فهل من الممكن قبول فكرة أنه يجسد ما لدى الفرنسيين من علم ومعرفة وفن يساق إلى غير أهله ؟

على أن القضية المعقدة هى مسألة مصير المخطوط الأصلى العربى . وقد فتشنا طويلاً عن هذا الكتاب ذى الاسم العجيب



داخل بيت الشيخ المهدى

« تحفة المستيقظ ... إلخ » فى المكتبة الوطنية فى باريس . وفى تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ، وفيها [illegible] من [illegible] المخطوطات ، فلم نجد له أثراً . وقادنا البحث [illegible] العثور على مجلدين يحتويان قائمة بالكتب المطبوعة والمخطوطة ، والوثائق التى تضمنها مكتبة مارسل ؛ وقد عرضت جميعاً للبيع بالمزاد فى العاشر من إبريل سنة ١٨٥٦ (أى بعد عامين من وفاته) . وهذا الكتاب يحمل عنوان : **CaLa logue des Livres Composant la bibliothèque de feu M.J.J. Marcel** (فهرست الكتب التى تضمنها مكتبة الراحل ج.ج. مارسيل) وهذا الفهرست يقع فى ٢٣٦ صفحة ؛ يضاف إلى هذا فهرست مقتنياته الشرقية : Catalogue Oriental وقد طبع هذا الفهرست فى سنة ١٨٥٩ فى ٧٠ صفحة ، وبدأ بيع هذه المقتنيات فى ٩ مارس ١٨٥٩ .

والعجيب أن متفحص هذا الفهرست يتبين أن الرحالة اعتنى بأن يحمل معه كل الوثائق الخطية والرسائل ومطبوعات [illegible] وما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة . [illegible] نسخ من الصحيفتين [illegible] (لاديكاد إيجبسين ، وكوربيه [illegible] عشرين مخطوطة من مخطوطات [illegible]

[illegible] أمثال لقمان ، كذلك نسخة من ألف ليلة وليلة تقع فى [illegible] من نحو عشر مخطوطات أخرى ، تتضمن [illegible] ، ومخطوطات لحكايات شرقية ، كذلك بضع نسخ من بردة البوصيرى ... إلخ . (ومعروف أن مارسل كان مولعاً باقتناء المخطوطات) .

•

ولا يجد متفحص هذا الفهرست أثراً على الإطلاق لحكايات الشيخ المهدى . فكيف يعلل الإنسان مسألة غياب مخطوطة الكتاب من مكتبة مارسل ، فى الوقت الذى تضمنت فيه هذه المكتبة كل قصاصة وورقة مكتوبة بخط الشيخ المهدى أو بخط غيره من شيوخ الأزهر ؟

إن هذا ما يحمل على الشك فى أن الكتاب ـ حكايات الشيخ المهدى ـ يستند أساساً إلى أصل عربى . ونسوق هنا عبارات [illegible] شأن المخطوطة ، وردت فى ثنايا حديث له عن أمسية [illegible] الشيخ المهدى ، وتطرق الحديث فيها إلى ألف ليلة [illegible] ذكره [illegible] فى هذا الحوار من أن ألف ليلة وليلة قلدها [illegible] وأزدة

« وأنا احتفظ بين كتبي بمخطوطة من هذا النوع . وبناء على الرغبة التي أبديتها لأرى المخطوطة قلم وأحضرها لي ، ودعاني أن أقبلها هدية منه . وهذه المخطوطة كتبت بخطه ــ أي بخط الشيخ المهدي ــ وكل الاعتبارات تجعلني أوقن أنه هو نفسه المؤلف وليس مجرد ناسخ لها . وهذا ما لم يشأ أن يعترف به اعترافاً صريحاً[12]

وقد بث مارسل في ثنايا النص الفرنسي عبارات تؤكد وجود الأصل العربي ، من قبيل إيراده أن إتيين كاترمير[13] اطلع على النسخة الأصلية (جـ ١ ص ٢٠٣ ملحوظة رقم ٣٩) ، ومن قبيل تعليقه (جـ ٢ ص ٢٠٤) على بعض الظواهر البديعية في الأصل (بين انس وناس) ، وكيف أن هذا الجناس مما يتعذر ترجمته .

يضاف إلى ما سبق نشره صورة زنكوغرافية للعنوان (ويلاحظ أن الخط فيها لا يراعي أصول الخط المعتادة ، بل يشبه إلى حد بعيد العناوين العربية التي يكتبها المستشرقون في بعض الأحايين) .

نحن إذن أمام مشكلة معقدة ؛ فهناك نص فرنسي ــ في نحو ألف صفحة ــ يؤكد جان جوزيف مارسل أنه قام بترجمته استناداً إلى مخطوطة أهداها إليه الشيخ محمد المهدي . ومارسل يؤكد ــ دون أن يقدم دليلاً قاطعاً ــ أن الشيخ المهدي هو المؤلف وليس مجرد ناسخ للكتاب . ثم نعثر على قائمة بالكتب والمخطوطات والوثائق والرسائل التي كانت تضمها مكتبة مارسل فلا نجد من بينها الأصل العربي ، ولا نعثر له على أثر في جميع خزائن الكتب المفهرسة في العالم . ونبحث في تاريخ الشيخ المهدي فلا نجد أقل إشارة إلى أن له مجموعة قصصية على غرار ألف ليلة وليلة ؛ فهل ضاعت الحقيقة إلى الأبد ، وانطوت في أغوار الزمان ؟

إننا نؤمن بأنه من المحال أن يقدم رأي جازم في شأن هذه القضية . وهناك في تاريخ الأدب قضايا كثيرة مبهمة المعالم (إلى حد أننا نجد من يتشكك في أن شكسبير وجد حقاً . وقد طرح طه حسين في « حديث الأربعاء » فكرة أن مجنون ليلى شخصية خرافية . . . إلخ) ، ولكننا في تقويمنا للموقف سنفيد من تجربة أنطوان جالان مترجم « ألف ليلة وليلة » . فمن الحقائق التي لا تقبل الشك أن جالان استعان ــ إلى جانب ما حمل من مخطوطات لألف ليلة وليلة ــ بأحد المثقفين الموارنة (واسمه حنا دياب ، ويسميه جالان أحياناً في مذكراته Jean Dipi)، وكان جالان كثيراً ما يستمع إلى الأقاصيص التي يحكيها له حنا هذا ويسجل لها ملخصاً ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد ؛ أي أن قدراً مما قدم جالان يعد مزيجاً من الترجمة والتأليف في آن واحد .

في ظننا أن موقفاً شبيهاً بهذا قام بين الشيخ المهدي ومارسل . وفي ظل الملابسات التي سقناها نميل إلى اعتقاد أنه لم يوجد قط نص عربي مدون من هذه الحكايات ، وإنما نذهب إلى الاعتقاد بأن الشيخ المهدي هو حقاً صاحب هذه الحكايات ، وأن مارسل كان يستمع إليه خلال أمسياتها الكثيرة المشتركة ، مدوناً ملخصاً أو ترجمة سريعة لكل أقصوصة . حتى إذا ما آب إلى نفسه أعد العمل مرة أخرى ، ليكون في صورته النهائية مزيجاً من التأليف والترجمة في وقت واحد .

وإذا كنا لم نستطع أن نقدم حلاً نهائياً لكل ما يكتنف الموضوع من ألغاز فبحسبنا أننا حاولنا دراسته وتحديد أبعاده ، واستخلاص ما يمكن استخلاصه ، في حدود ما تسمح به الوثائق والتحليل الموضوعي .

المراجع والمصادر

الجبرتي : عجائب الآثار ط . بولاق ، وطبعة جوهر .

حسن (محمد رشدي) : أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة القاهرة ١٩٧٤ .

الزركلي : الأعلام (ط ٣) بيروت ١٩٦٩ .

بدر (عبد المحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة .

زيدان (جورجي) : تاريخ آداب اللغة العربية . الطبعة الرابعة،القاهرة .

سلام (محمد زغلول) : دراسات في القصة العربية الحديثة . الإسكندرية ١٩٧٣ .

شوكت (محمود حامد) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر . القاهرة ١٩٧٤ .

شيخو (لويس) : الآداب العربية في القرن التاسع عشر . بيروت ١٩٢٤ .

القلماوي (سهير) ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .

القلماوي أقاصيص الشيخ المهدي في القرن ١٩ (الهلال) يناير ١٩٦٨ .

العقيقي (نجيب) : المستشرقون . القاهرة ١٩٦٤ .

عناني (محمد زكريا) : حول جريدة التنبيه وقضية نشأة الصحافة في العالم العربي .

« الكاتب » مايو ــ يونية ١٩٧٨ م .

عناني (محمد زكريا) : رسائل متبادلة بين نابليون والشريف غالب . الدارة، العدد الثالث من السنة السادسة (جمادى الثانية ١٤٠١ هـ ــ أبريل ١٩٨١) .

القلماوي (سهير) ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .

الورقي (السعيد) : اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر . الإسكندرية ١٩٧٩ .

Abdel - Halim (Mohamed) : **Antoine Galland, Sa vie et son oeuvre,** Paris, 1964 .

Fakkar (Rouchdi): **L'Influence Française sur la Formation de la Presse Litteraire en Egypte au xix siècle.** Paris, 1972.

Louca (Anwar): **Voyageurs et Ecrivains Egyptiens en France au xix[e] siècle.**

Notices des Ouvrages de J.J. Marcel

Taillefer: **Notices Historique et biographique sur J.J. Marcel.**

الهوامش

(١) تطور الرواية العربية فى مصر، ص ٥٤ .
(٢) الإسكندرية ١٩٧٩ .
(٣) نص عبارة الجبرتى (جـ ٤ ص ٢٣٣ من ط. بولاق) :
« ثم قام المهدى والدواخلى .. إلى القلعة ، وتقابلوا مع الباشا ، ودار بينهم الكلام .. ثم أخذ يلوم على السيد عمر فى تخلفه وتعنته .. فقال الشيخ المهدى : هو ليس إلا بنا ، وإذا خلا عنا فلا يسوى بشىء ؛ إن هو إلا صاحب حرفة أو جابى وقف ، يجمع الإيراد ويصرفه على المستحقين . فعند ذلك تبين قصد الباشا لهم ، ووافق ذلك ما فى نفوسهم من الحقد للسيد عمر » .
وقد توفى الشيخ المهدى فى سنة ١٨١٥ .
انظر عنه : الجبرتى ٤ / ٢٣٣ .
(٤) Les Dix Soirées, I pp. 142 - 143 .
(٥) IV, p. 86.
(٦) Contes, IV, p. 473.
(٧) تقرير أرسله بوسيلج فى ٦ أغسطس سنة ١٧٩٩ (١٩ تيرميدور سنة ٩) .
(٨) للمزيد من التوسع عن مارسل انظر :
Notice des Ouverages de J.J. Marcl,
وكذلك
Notices Historique, et Biographique sur J.J. Marcel,
و « الأعلام » جـ ٢ ص ٩٧ .
(٩) يذكر نجيب العقيقى فى « المستشرقون » (دار المعارف ١٩٦٤) جـ ١ ص ١٨٦ أن نابليون كان قد أمره بطبع جميع المقررات السياسية باللغات الشرقية الثلاث (العربية والتركية والفارسية) فلما عاد إلى باريس كلفه كتابة مصنف وصف مصر ، وكافأه بأن عينه مديراً لمطبعة الجمهورية . وأشار إلى أن لمارسل بحوثاً تتناول العلوم الطبيعية عند العرب وعلق على بعض المؤلفات العربية فى هذا المضمار مثل كتاب الفلاحة لابن العوام . وهذا الكتاب ظهر فى ثلاثة أجزاء (ترجمته الجمعية الإمبراطورية الزراعية فى باريس) وذكر أن مارسل نشر فى المجلة الأسيوية بحوثاً متنوعة منها ما يتصل بطبيعة فلسطين والبحر الميت ونهر العاصى ... إلخ .
وعن جهوده فى مجال المطبعة انظر مراجع دراستنا :
« حول جريدة التنبيه وقضية نشأة الصحافة فى العالم العربى » .
(الكاتب ــ مايو ، يونية ١٩٧٨) .
وكذلك ما نشرناه تحت عنوان :
« مراسلات متبادلة بين الشريف غالب وبين نابليون » . ص ٧٣ ــ ١٠٠ .
(الدارة ، إبريل ١٩٨١) .

(١٠) أشار مارسل فى الحكايات (جـ ٣ ص ٤٧٤ ــ ٤٧٦) ، فى الملحوظات الإضافية ، إلى فن المقامة عند الهمذانى والحريرى ثم بين أن من خصائص مقامات الشيخ المهدى أن الراوى مجنون ، وكذلك الجمهور الذى يستمع إليه ؛ وتحدث بعد ذلك عن ظهور كتاب للأديب الفرنسى ــ شارل نوديه Charles Nodier . والكتاب الفرنسى ــ الذى يتشابه وإطار الحكايات السابقة ــ متأخر بخمسين عاماً عن كتاب الشيخ المهدى ، الذى انتهى من تأليفه فى ١١ من شعبان سنة ١١٩٧ هـ (١٢ من يوليو ١٧٨٢) .
وللمزيد من التفصيلات حول أدب السمر وأصول ألف ليلة والمقامات يراجع :
« تاريخ الأدب العربى » لبروكلمان ، جـ ٣ ص ١٠٣ وما بعدها ، وجـ ٦ ص ١٥٩ وما بعدها ، وكتاب سهير القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » ، ودراسة محمد عبد الحليم عن « أنطوان جالان » .
(١١) انظر عن أطروحة محمد عبد الحليم :
Antoine Galland, Sa vie et son Oeuvres, (Paris, 1964).
والمراجع الوفيرة المذكورة (من ص ٤٧٦ ــ ٥٢٠) .
وراجع سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٨ وما بعدها .
(١٢) تقول عبارة مارسل إنه استنبط أن الشيخ المهدى هو صاحب العمل ، « مع أنه لم يكف قط عن الابتسام وهو يؤكد لى زعماً مناقضاً » .
«Quois qu'il ne manquât jamais de sourire en m'affirmant l'assertion contraire».
ولكن هذا فى ظننا لا يكفى للجزم بأن الشيخ المهدى هو صاحب هذه الحكايات . كذلك يقول لنا إن النسخة بخط الشيخ المهدى ، لكن الترجمة التى يقدمها لنهاية المخطوطة لا تتضمن هذه النقطة :
Et le paure devant Dieu qu'l'a redigée et écrite de sa propre main, l'a terminée dans la onzième soirée du mois beni de Chaaban de l'an 1197 de l'hégire du prophète, sur qui le salut et la bénidiction»
« وكتبها الفقير إلى الله تعالى بيده ، وانتهى منها فى الليلة الحادية عشرة من شهر شعبان المبارك من سنة ١١٩٧ من هجرة النبى صلى الله عليه وسلم » .
(١٣) إتين ــ مارك كاترمير (١٧٥٢ ــ ١٨٥٢) .
أحد كبار المستشرقين الفرنسيين ، وكان أستاذاً بالكوليج دى فرانس وبمدرسة اللغات الشرقية ، وانتخب عضواً بالمجمع اللغوى الفرنسى (١٨١٥) ، ورأس تحرير المجلة الأسيوية . ومن آثاره نشر تقويم البلدان ومقدمة ابن خلدون .....
(انظر عنه : المستشرقون جـ ١ ص ١٨٤) .
ونسجل هنا أنه كان حيّاً حين نشر مارسل حكايات الشيخ المهدى ؛ فهل من الممكن تصور أن مارسل ــ وهو العالم الكبير ــ يكذب على قارئه وعلى كاترمير كذلك حين يزعم أن هذا الأخير اطلع على المخطوط الأصلى ؟ إن هذا التساؤل يتناقض والنتيجة التى رجحناها فى نهاية البحث ، ولكن الأمانة العلمية تقتضى منا أن نسجله على كل حال .



(نمرة الوقايع ١١٠٩)

﴿جريدة رسمية تنشر كل يوم ما عدا يوم الجمعة﴾

ثمن طلب الوقايع المصرية

صاغ

١٠٠ مصر المحروسة

١٢٠ جهات الثغور والاقاليم البحرية والقبلية

١٤٠ جهات البوستة



﴿اماكن بيعها﴾

في مصر المحروسة أحمد افندي العشى ومحمد افندي خليفة

ومحمد افندي حلمي الطرابيشي بالموسكي

في الاسكندرية الخواجه حبيب الفرنوزي

ثمن طلب نشر الاعلانات بالنقود الميرية

قرش

٨ على كل سطر وضع في الصحيفة الاولى مرة او اثنتين او ثلاثا واذا زاد عن ذلك أدرج بخمس عشرين نصف فضة عن كل سطر في كل مرة الى ان يبلغ اربعة قروش نصف الاجرة المقررة

٥ على كل سطر بالصحيفة الثانية مثل ما قبله

٣ على كل سطر بالصحيفة الثالثة او الرابعة مثل ما قبله فاذا بلغ عدد سطور الاعلان مائة سطر يكون على هذا المنوال فان زاد عنها يكون الزائد عن المائة بحساب قرش واحد على كل سطر

﴿طبعت بمطبعة الداخلية الجليلة يوم الاربعاء ١٣ جمادى الثانية سنة [illegible] الموافق ١١ مايو الافرنكي سنة [illegible] الموافق ٤ بشنس القبطي سنة [illegible]﴾

تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين الى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الاميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها وهذه الاقسام كما اختلفت في التنوعات كذلك اختلفت في الشهرة والانتشار وكثرة التداول بين يدي الكثير من الناس وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها وبمحافلهم الخصوصية والعمومية

فمنها الكتب النقلية الدينية وهي ما بين فيها مسائل الدين سواء كانت من الاصول كعلم الكلام أو الفروع كالعبادات والمعاملات ومن هذا القبيل كتب التفسير والحديث وكتب الاخلاق المأخوذة من قواعد الدين ككتاب الاحياء لحجة الاسلام الغزالي وهذا القسم نرى من المشتغلين به في بلادنا عددا كثيرا نبغ منهم الافاضل والاماثل وكثرت فيهم المؤلفات وانتشرت بالنسخ والطبع في غالب الجهات

ومنها الكتب العقلية الحكمية وهي ما يبحث فيها عن الحقائق الوجودية وأحوالها ولوازمها على قدر الطاقة البشرية وهذا القسم نادر الوجود في بلادنا والمشتغلون بكتبه أقل من القليل بل انه لم يطبع منه في مطابعنا الا النزر اليسير من فروعه كبعض كتب في الطبيعية والكيميا والطب والرياضة غير صحيحة العبارات والكتب الموجودة منه عند البعض من الناس كلها اما بالنسخ واما بالطبع الاجنبي ولا تشترى الا بالثمن الجسيم

ومنها الكتب الادبية وهي ما يبحث فيها عن تنوير الافكار وتهذيب الاخلاق ومن هذا القبيل كتب التاريخ وكتب الاخلاق العقلية وكتب الرومانيات (هي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الادب وبيان أحوال الامم والحث على الفضائل والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة وفاكهة الخلفا والمرزبان والتلماك والقصة التي تترجم في جريدة الاهرام وغيرها من بقية المؤلفات وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه المشتغلين بدراسته العاكفين على مطالعته

ومنها كتب الاكاذيب الصرفة وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة ضعيفة مخلة بقوانين اللغة ومن

هذا القبيل كتب أبو زيد وعنتر عبس وابراهيم بن حسن والظاهر بيبرس والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير وقد طبعت كتبه عدة [illegible] مرات ونفق سوقها ولم يكن بين الطبعة والثانية الا زمن قليل

ومنها كتب الخرافات وهى تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات الى الارواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت وتارة تتكلم فى ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الاسماء التى لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئا عنها وتارة تثبت ما لا يقبله العقل ولا ينطبق على قواعد الشرع الشريف ومن هذا القبيل ما يعرف عند الناس بعلم الروحانى وعلم الكيميا (الكاذبة) وكتب الوفق وكتب الحرف والزايرجات وذلك ككتاب أبو معشر والكواكب السيارة وشمس المعارف الكبرى والصغرى وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس والبرهتية وشرحها والجلجلوتية وشرحها والجلجلوتية وشرحها ودعوة السباسب ودعوة القمر بشروحها وكتب المنادل واستحضار الخادم والرسائل التى يذكر فيها أمر الكتابة بالمحبة والبغض وعقد الرجل عن الجماع وارسال الهواتف والتسليط بالرجم على البيوت وغير ذلك مما لا يحصيه القلم وهذا القسم قد اشتغل به فى ديارنا كثير من الناس ونبغ منهم الدجالون والمحتالون وطبع من كتبه عدد ما يخرج عن حد الحصر بالقلم واللسان

واذا مهدت هذه المقدمات فنقول قد كانت جميع هذه الكتب باصنافها تطبع فى مطابع المحروسة بدون استئذان ولا تقييد ثم من عهد قريب (على عهد وزارتنا الحاضرة) صدرت الاوامر بان لا يطبع كتاب فى احدى المطابع الا بعد الحصول على رخصة تجيز الطبع وجرى فى أثناء ذلك على طبع ما يخل بالديانة أو السياسة ليس الاركان بصريح بطبع غير ذلك من أصناف القسمين الأخيرين (هما كتب الاكاذيب المصرفة وكتب الخرافات) على انهم ليسا مما يخل بالدين ولا [illegible] ولذلك كثر طبع الكتب فى هذين القسمين [illegible] جهات القطر واشتغل بمطالعتها كثير من الا[illegible] مالت نفسه الى المطالعة فى [illegible] هذه الكتب الكاذبة أو الخرافية فيجهد نفسه فى قراءتها فيشيب وهى بين يديه ويموت وهو معتقد لما فيها من الاضاليل ونجم عن ذلك انغماس الغالب فى ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات وهذا من أضر المؤثرات فى تأخر البلاد وبقائها فى حفر الهمجية والاخشوشان ولهذا فان الحكومة السنية قد وجهت عنايتها الى تطهير البلاد من هذه الامراض المعدية السريعة الانتقال فصدرت أوامر نظارة الداخلية الجليلة بالحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول المخلة بالآداب وهى كتب القسمين الأخيرين فمن الآن وما بعد لا يرخص لاية مطبعة أن تطبع من هذه الكتب شيأ ومن يتعد ذلك يجازى باشد الجزاء وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس فى هذا الشان فعلى الذين يميلون الى مطالعة مثل هذه الكتب لتسلية النفس وترويح الخاطر أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة فمن كانت رغبته متجهة الى كتب أبو زيد وما معها من الكتب كعنتر عبس وغيرها أن يستبدلها بكتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعودى وتاريخ الطهطاوى أنوار الجليل لحضرة رفاعة بك وتاريخ الكامل لابن الاثير وتاريخ الدولة العباسية وكتب القصص الادبية المترجمة الى اللغة العربية كقصة التاليماك والقصة المترجمة فى أعداد الاهرام والقصة التى طبعت فى مطبعة العصر الجديد وهى المعنونة بالانتقام وغيرها من بقية الرومانيات العربية الاصل ككتاب كليلة ودمنة وما ماثلها من الكتب التى جعلت على ألسنة الطيور والحيوانات وعلى من كانت فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالروحانى أو غيرها من كتب الوفق والتنجيم أن يقلع عنها ويشغل نفسه بما يرى منه الفائدة والا فاى فائدة عادت الى من صرف نقوده وأباد بصره وأراق ماء وجهه فى طلب الكيميا الكاذبة وهو لم ينظر منها ما يجعله عرضا لهذه المصاريف وتلك المشقات وأى عائدة رجعت على من حفظ العزائم وأجهد نفسه فى حفظ أسماء الشياطين وأتعب عقله وبدنه فى الخلوة لاستخدام العفاريت ألم نر لكل ذلك من فائدة ولا عائدة بل رأينا أن المشتغلين بذلك كله يحسبون من الدجالين ويعدون مع المحتالين وان العاقل لا يرضى لنفسه أن

يشار اليه بانه من احدى هاتين الطائفتين اللتين صب عليهما المقت ولحقهما غضب الله والملائكة والناس أجمعين وحينئذ فمن الواجب على كل عاقل أن يترك كل هذه الكتب الخرافية ويتباعد منها على قدر الامكان وان يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقة ككتب الديانة المطهرة وكتب الآداب والفضائل وتهذيب الاخلاق وكتب التواريخ الصحيحة وكتب العلوم الحقيقية فانها أنفع للنفس ويرى المشتغل بها فائدتها في أقرب زمن على أسهل وجه بدون أن يلحقه جزء من مائة من تلك المشقات ولا أن يلتجئ الى اضاعة الاموال فيما لا يفيد

وفي ظني ان كل هذا مما يقع عند اخواننا الوطنيين موقع القبول والاستحسان فان كل واحد منهم يذهب الى ما ذهبنا اليه ويرى ما رأينا وسنعود الى هذا الموضوع مرة ثانية ان دعت الحال ثم نأتي على ماجرت به عادة الكثير في اعتقاد الخرافات ونبين تأثيرها في النفوس ودرجتها عند أهل المدن والارياف ونفصل الاصناف المتعارفة منها عند العامة وبالجملة نذكر كل ما يتعلق بهذا الموضوع في أعداد صحيفتنا على الاطراد ان شاء الله

العدد ٥٨٧ صدورها في يوم الاثنين من كل اسبوع السنة الثانية عشر

ثمرات الفنون

ثمن ثمرات الفنون

بيروت ولبنان عن سنة واحدة فرنك	١٢
عن ستة اشهر .	٨.
في سائر الممالك المحروسة مع اجرة البريد	١٥
. . . عن ستة اشهر	٩.
في جميع الجهات السائرة مع اجرة البريد	١٨
. . . عن ستة اشهر	١١
في القطار الهندي مع اجرة البريد عن ستة اشهر روبية	٦.

يمكن الحصول على ثمرات الفنون في الاماكن التي ليس بها وكلاء بارسال حوالة الى مديرها او بارسال طوابع بوستة على قدر الاشتراك

ان ثمرات الفنون تنشر مرة في الاسبوع فمن ارادها فليطلبها من مطبعة جمعية الفنون في بيروت الكائنة في سوق الفشار الشرقي في طريق باب الدركاه ولدى المحاسبين الذين تذكر اسماءهم في آخر الصحيفة عددا فعددا

قيمة الاشتراك تدفع سلفًا

ثمن كل نسخة من ثمرات الفنون غرش ونصف

التقارير التي ترسل الى ادارة الثمرات ينبغي ان تكون خالصة اجرة البريد ولا يصير ارجاع الرسائل لاصحابها سواء طبعت او لم تطبع

ان هذه الصحيفة تحتوي على حوادث سياسية وعلمية وفنون

بيروت يوم الاثنين في ٣ رمضان سنة ١٣٠٣ الموافق في ٢٨ و ٦ حزيران سنة ١٨٨٦

﴿ كتب المغازي وأحاديث القصاصين ﴾

سألني سائل عن الرأي في ما يوجد بأيدي الناس من كتب الغزوات الاسلامية وإخبار الفتوح الاولى وعما حشيت به تلك الكتب من اقوال واعمال تنسب الى النبي صلى الله عليه وسلم والى كبار اصحابه رضي الله عنهم وهل يصح الاعتماد على شيء منها ثم خص في السؤال كتاب الشيخ الواقدي الموضوع في فتوح الشام وذكر لي ان بعضًا من معربدة هذه الايام المعتدين على مقام التصنيف قد جعلوا هذا الكتاب عمدة نقلهم ومثابة يرجعون اليها في رواياتهم ليتخذوا منه حجة على ما يروجونه من تشويه سيرة المسلمين الاولين وليسلكوا منه سبيلا الى اذاعة المثالب ونشر المعايب

وأن بعضًا آخر من ضعفة العقول من المسلمين ظنوا هذا الكتاب من أنفس ما ذخر الاولون للآخرين وانه جدير ان يحرز في خزائن الكتب السياسية وحقيق ان ينقل من اللغة العربية الى غيرها من اللغات فاجبت السائل بجواب احببت لو ينشر على ظن أن تكون فيه ذكرى لمن يتذكر

لم يرزأ الاسلام باعظم ما ابتدعه المنتمون اليه وما احدثه الغلاة من المفتريات عليه فذلك مما جلب الفساد على عقول المسلمين وأساء ظنون غيرهم فيما بني عليه الدين وقد فشت للكذب فاشية على الدين المحمدي في قرونه الاولى حتى عرف ذلك في عهد الصحابة رضي الله عنهم بل عهد الكذب على النبي صلى الله عليه وسلم في حياته حتى خطب في الناس قائلا ايها الناس قد كثرت عليّ الكذّابة ألا من كذب عليّ متعمدًا فليتبوأ مقعده من النار او كما قال

الا ان عموم البلوى بالاكاذيب حق على الناس بلاؤه في دولة الامويين فكثر الناقلون وقلّ الصادقون وامتنع كثير من أجلة الصحابة عن الحديث الا لمن يثقون بحفظه خوفًا من التحريف فيما يوخذ عنهم حتى سئل عبدالله ابن عباس رضي الله عنه لِمَ لاتحدث فقال لكثرة المحدثين وروى عنه الامام مسلم في مقدمة صحيحه انه قال ما رأيت اهل الخير في شيء اكذب منهم في الحديث ثم اتسع شر الافتراء وتفاقم خطب الاختلاق وامتد بامتداد الزمان الى ان نهض ائمة الدين من المحدثين والعلماء العاملين ووضعوا للحديث أصولا وشرطوا في صحة الرواية شروطا وبينوا درجات الرواة واوصافهم ومن يوثق به ومن لا يوثق به منهم وصار ذلك فنًا من اهم الفنون سموه فن الاسناد وأتبعوه بفن آخر سموه فن مصطلح الحديث فامتاز بذلك الصحيح من الفاسد وامتاز الحق من الباطل

وعرفت الكتب الموثوق بها من غيرها وثبت علم ذلك عند كل ذي المام بالديانة الاسلامية

وقد روي عن الامام مالك رضي الله عنه انه كان قد كتب كتابه الموطأ حاويًا اربعة عشر الف حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم فلما سمع حديث قد كثرت عليّ الكذابة فطابقوا بين كلامي والقرآن فان وافقه والا فاطرحوه عاد الى تحرير كتابه فلم يثبت له من الاربعة عشر الفًا اكثر من الف ومن راجع مقدمة الامام مسلم علم ما لحقه من التعب والعناء في تصنيف صحيحه واطلع على ما ادخله الدخلاء في الدين وليس منه في شيء

لم يخف على اهل النظر في التاريخ أن الدين الاسلامي غشي أبصار العالم بلامع القوة وعلا رووس الامم بسلطان السطوة وفاض في الناس فيضان السيول المنحدرة ولاحت لهم فيه رغبات وتمثلت لهم منه مرهبات وقامت لاولي الالباب عليه آيات بينات فكان الداخلون في الدين على هذه الاقسام قوم اعتقدوه اذعانًا لحجته واستضاءة بنوره واولئك الصادقون وقوم من ملل مختلفة انتحلوا لقبه واتسموا بسمته اما لرغبة في مغانمه او لرهبة من سطوات اهله او لتعزز بالانتساب اليه فتدثروا بدثاره لكنهم لم يستشعروا بشعاره. لبسوا الاسلام على ظواهر احوالهم الا انه لم يمس أعشار قلوبهم فهم كانوا على اديانهم في بواطنهم ويضارعون المسلمين في ظواهرهم وقد قال الله في قوم من اشباههم قالت الاعراب آمنا قل لم تومنوا ولكن قولوا اسلمنا ولما يدخل الايمان في قلوبكم

فمن هولاء من كان يبالغ في الرياء حتى يظن الناس انه من الاتقياء فاذا احس من قوم ثقة بقوله اخذ يروي لهم احاديث دينه القديم مسندًا لها الى النبي صلى الله عليه وسلم او بعض اصحابه ولهذا ترى جميع الاسرائيليات وما حوته شروح التوراة قد نقل الى الكتب الاسلامية على انه احاديث نبوية الا ان ائمة الدين عرفوا ذلك فنصوا على عدم صحتها ونهوا عن النظر فيها . ومنهم من تعمد وضع الاحاديث التي لو رسخت معانيها في العقول افسدت الاخلاق وحملت على التهاون بالاعمال الشرعية وفترت الهمم عن الانتصار للحق كالاحاديث الدالة على انقضاء عمر الاسلام (والعياذ بالله) او المطمعة في عفو الله مع الانحراف عن شرعه او الحاملة على التسليم للقدر بترك العمل فيما اصلح الدين والدنيا . كل ذلك يضعه الواضعون قصدًا لافساد المسلمين وتحويلهم عن اصول دينهم ليختل نظمهم ويضعف حولهم

ومن الكاذبين قوم ظنوا ان التزيد في الاخبار والاكثار من القول يرفع من شأن الدين فهذروا بما شاءوا يبتغون بذلك الاجر والثواب ولن ينالهم الا الوزر والعقاب وهم الذين قال فيهم ابن عباس ما رايت اهل الخير في شيء اكذب منهم في الحديث ويريد باهل الخير اولئك الذين يطيلون سبالهم ويوسعون سربالهم ويطأطئون روسهم ويخفتون من اصواتهم ويغدون ويروحون الى المساجد باشباحهم وهم ابعد الناس عنها بارواحهم يحركون بالذكر شفاههم ويلحنون بها في الحركة سجعهم ولكنهم كما قال امير المومنين علي ابن ابي طالب . منقادون لحملة الحق لا بصيرة لهم في احنائه ينقدح الشك في قلوبهم لاول عارض من شبهة . جعلوا الدين من اقفال البصيرة ومغاليق العقل فهم أغرار مرحومون يسيئون ويحسبون انهم يحسنون فهولاء قد يخيل لهم الظلم عدلا والغدر فضلا فيرون ان نسبة ما يظنون الى اصحاب النبي مما يزيد في فضلهم ويعلي من النفوس منزلتهم فيصح فيهم ما قيل عدو عاقل خير من محب جاهل ومن هولاء وُضاع كتب المغازي والفتوح وما شاكلها

اما الشيخ الواقدي فكان من علماء الدولة العباسية ولاه المأمون القضاء في عسكر المهدي وكان تولى القضاء في شرقي بغداد قال ابن خلكان وضعفوه في الحديث وتكلموا فيه اه أي عدو ضعيف الرواية ليس من اهل الثقة ولهذا نص الامام الرملي من علماء الشافعية على انه لا يوخذ بروايته في المغازي فان كان هذا الكتاب المطبوع الموجود في ايدي الناس من تصنيفه فهذه منزلته من الضعف عند علماء المسلمين على أني لو حكمت بانه مكذوب عليه مخترع النسبة اليه لم اكن مخطئًا

وذلك لان الواقدي كان من اهل المائة الثانية بعد الهجرة وكان من العلم بحيث يعرفه مثل المأمون بن هارون الرشيد ويواصله ويكاتبه وصاحب هذه المنزلة في تلك القرون اذا نطق في العربية فانما ينطق بلغتها وقد كانت اللغة لتلك الاجيال على المعهود فيها من متانة التأليف وجزالة اللفظ وبداوة التعبير والناظر في كتاب الواقدي ينكشف له باول النظر أن عبارته من صناعات المتأخرين في اساليبها وما ينقل فيها من كلام الصحابة مثل خالد بن الوليد وابي عبيدة وغيرهم رضي الله عنهم لا ينطبق على مذاهبهم في النطق . بل كلما دقق المطالع في احناء قوله يجد اسلوبه من اساليب القصاصين في الديار المصرية من ابناء المائة

الثامنة والتاسعة ولا يرى عليه لهجة المدنيين ولا العراقيين والرجل كان مدني المنبت عراقي المقام ولولا خوف التطويل لأتيت بكثير من عباراته وبينت وجه المخالفة بينها وبين مناهج ابناء القرون الاولى في التعبير على ان ذلك لا يحتاج الى البيان عند العارفين باطوار اللغة العربية

فهذا الكتاب لا تصح الثقة به اما لانه مكذوب النسبة على الواقدي وهو الاظهر واما لضعف الواقدي نفسه في رواية المغازي كما صرح به العلماء. فلا تقوم به حجة للمتجادلين ولا يصلح ذخرا للسياسيين ومثل هذا الكتاب كتب كثيرة كقصص الانبياء المنسوب لابي منصور الثعالبي وكثير من الكتب المتعلقة باحوال الآخرة او بدء العالم او بعض حقائق المخلوقات المنسوبة الى الشيخ السيوطي وقصص روايات تنسب الى كعب الاحبار او الاصمعي ومن شاكلهما ممن عرفوا بالرواية فأولع الناس بالنسبة اليهم من غير تفريق بين صحيح وباطل فجميع ذلك مما لا اعتداد به عند العلماء ولا ثقة بما يندرج فيه والعمدة في النقل التاريخي كتب الحديث كصحيح البخاري ومسلم وغيرهما من الصحاح ويتلوها كتب المحققين من المورخين كابن الاثير والمسعودي وابن خلدون وابي الفدا وامثالهم وعلى اي حال فلا يستغني مطالع التاريخ عن قوة حاكمة يميز بها بين ما ينطبق على الواقع وما ينبو عنه هذا ما اردنا اليوم اجماله فان دعا الى التفصيل داع عدنا اليه والله الموفق للصواب

﴿ م ــ ع ﴾

جدوى الشعر وجدوى النقد (١٩٣٣)

دراسات فى علاقة النقـــد بالشعر فى إنجلترا - الجزء الثانى

تأليف: ت . س . إليوت
أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون)
للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

عصر درايدن

(٢ ديسمبر ١٩٣٢)

كنت معنيّا ، فى محاضرتى السابقة ، بالعقل النقدى الإليزابثى وهو يعبر عن ذاته قبل أن يُكتب القسم الأكبر من الأدب العظيم لذلك العصر . وبين أبنائه ودرايدن يقع عقل نقدى واحد عظيم هو عقل شاعر عظيم يلوح أن كتاباته النقدية تنتمى إلى نهاية هذه الحقبة تحديداً . ولو كنت قد عاملت آراء بن جونسون باحترام كامل ، لأدنت نفسى إذ أتحدث أو أكتب أساساً . ذلك بأنه يقول صراحة « إن الحكم على الشعراء هو هبة الشعراء وحدهم ؛ ولست أعنى كل الشعراء بل أفضلهم » . ومع ذلك فعلى الرغم من أنى لست شاعراً جيداً بما يكفى لأن يؤهلنى للحكم على بن جونسون ، فقد حاولت حقّا أن أفعل ذلك ؛ ولا أستطيع الآن أن أزيد الأمر سوءاً . فبين سيدنى وكامبيون فى الجزء الأخير من القرن السادس عشر وبن جونسون وهو يكتب قرب نهاية حياته ، تقع أعظم حقبة فى تاريخ الشعر الإنجليزى ؛ وإن نضج الذهن الإنجليزى فى هذه الحقبة لتشهد به قراءة رسائل سيدنى ومعاصريه ، ثم « اكتشافات » بن جونسون . لقد سمى « الاكتشافات » « أخشاباً » أيضاً ؛ وإنها لأخشاب فيها الكثير من الفروة التحتية والأخشاب الميتة ، ولكن فيها أيضاً أشجاراً حية . ولا يعدو بن جونسون ، فى بعض المواقع ، أن يعبر بأسلوب أرشد عن الأقوال المتداولة نفسها . (إنه يقول) عن الشعر :

« إن دراسته (إذا صدقنا أرسطو) تقدم للإنسانية قاعدة معينة ، ونموذجاً للعيش على نحو حسن وفى سعادة ، وتوجهنا إلى كل الوظائف المتمدينة فى المجتمع . وإذا صدقنا « تلى » فإنه يغذى ويرشد شبابنا ، ويبهج شيخوختنا ، ويزين أحفادنا ، ويريحنا فى عثار حظنا ، ويسلينا فى البيت ، ويصاحبنا فى الخارج ، ويسافر معنا ، ويراقب ، ويقسم أوقات جدنا ولهونا ، ويشارك فى ملاهينا الريفية وتلهياتنا ، بقدر ما خاله أحكم الناس وأعلمهم السيدة المطلقة على الآداب ، وأقربها إلى الفضيلة » .

إن هذه القائمة بمزايا الشعر ، وبإشاراتها الشرطية إلى أرسطو وتلى ، تتميز بتفرد جيل قريب من مونتينى ، وليست أكثر إقناعاً من منشور دورى عن أدوية مرخص بها . وإنها لتتسم ببعض الإيجاز الثقيل الذى نجده لدى فرانسيس بيكون . فبعد المزايا الحديثة التى يمكن استخلاصها من الشعر ، نجد التأكيد القائل بأن الشعر يمنح المتعة أو ، كما يقول ، يقودنا بيد الفعل ، وذلك ببهجة فاتنة ، وعذوبة لا تصدق . إن القضايا المتضمنة هنا هى ، كما قلت قرب نهاية محاضرتى الأخيرة ، من تلك القضايا الأساسية فى النقد ؛ وقد صاغها بن جونسون بأسلوب أنضج من أساليب النقاد الذين كانوا يكتبون فى شبابه ، ولكنه لم يتقدم بالبحث . إن سلطة الأقدمين وموافقة تحيزاتنا كافيتان . وإنما الأحرى أن بن جونسون فى نقده — ولا أعنى هنا نقده للكُتّاب الأفراد قدر ما أعنى نصيحته لممارس الكتابة — قد حقق التقدم . إنه يتطلب فى الشاعر أولاً « جودة الفطنة الطبيعية » ؛ و « إلى جانب هذا الكمال فى طبيعة شاعرنا ، نتطلب ممارسة لتلك الأجزاء ، وممارسة كثيرة » . أما مطلبه الثالث من الشاعر فيبهجنى بوجه خاص : « إن المطلب الثالث فى شاعرنا ، أو صانعنا ، هو المحاكاة ، أعنى أن يتمكن من تحويل مواد أو ثروات شاعر آخر إلى استخدامه الخاص » . وعندما نأتى إلى قطعة تبدأ بـ « عند الكتابة ينبغى أن يراعى الابتكار والعرف

الجارى » ، فقد يكون لنا ، إذا كنا قد قرأنا بعض نقاد تالين ، أن ننتظر أكثر مما نحصل عليه . ذلك بأنه على قدر فهمي لبن جونسون ، فإنه لا يعني أكثر من أنك قبل أن تشرع في الكتابة ، ينبغي أن يكون لديك ما تكتب عنه ؛ وهي حقيقة جلية ، كثيراً ما يتجاهلها من يحاولون أن يتعلموا الكتابة ، وبعض من يحاولون أن يعلّموا الكتابة . بيد أننا عندما نقارن مثل هذه القطع من بن جونسون بالقطعة التي أوردتها من درايدن في محاضرتي الأولى ، نشعر أننا نلتقي في درايدن للمرة الأولى برجل يتحدث إلينا . إنها مأخوذة من مقالة نقدية كتبها درايدن قبل أن يكتشف حقيقة كيف يكتب الشعر ، ولكنها شيء بالغ الاختلاف عن أن يكون توسلاً إلى الأقدمين ؛ فهي ، في الحق ، تحليلية . وسأجرؤ على إيرادها مرة أخرى ، بهدف فحصها فحصاً أوثق :

« إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل ، أو العثور على الفكر . وثاني توفيق هو التوهم ، أو تنويع ذلك الفكر أو اشتقاقه أو صياغته كما يصوره الحكم ــ على النحو الأمثل ــ للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل في الابتكار ؛ وأما الخصب ففي التوهم ؛ وأما الدقة ففي التعبير » .

إن « العثور على الفكر » لا يعني العثور على كراس من الحكم المأثورة ، أو البدء بملخص لما نزمع أن نصوغه شعراً ، والعثور على « فكرة » يتعين فيها بعد « إلباسها وتحليتها » ، وذلك إذا فسرنا الاستعارة تفسيراً أقرب إلى الحرفية ؛ وإنما هو يراسل الشروع في أي قطعة من الكتابة التخيلية . وليس هذا بحثاً عن موضوع يمارس « الخيال » عليه ، عند العثور عليه ، إذ إنه يجمل بنا أن نلاحظ أن « الابتكار » هو اللحظة الأولى في عملية لا يطلق درايدن اسم الخيال إلا على مجموعها ، ولا يراسل وصف شكسبير للخيال في « حلم ليلة صيف » ، ذلك الوصف للشهور والجدير بالإعجاب ، ما هو أقل من مجموعها . ولا يلوح لي أن « الابتكار » بالمعنى الذي يستخدمه درايدن هنا قد غطاه « المعجم الإنجليزي الجديد » كما ينبغي ؛ وهو الذي يورد هذه القطعة ذاتها تأييداً للتعريف التالي : « ابتكار موضوع أو فكرة أو طريقة للمعالجة ، وذلك بإعمال العقل أو الخيال » . إن كلمتي « العقل أو الخيال » تلوحان لي مهرباً من السؤال : ذلك أنه إذا كان ثمة تفرقة واضحة بين الابتكار بإعمال العقل والابتكار بإعمال الخيال ، فإننا نغدو بحاجة إلى تعريفين اثنين : وإذا لم يكن ثمة فرق بين الابتكار العقلي والابتكار التخيلي ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة كبير اختلاف بين الخيال والعقل ، وبين أن درايدن إنما يتحدث صراحة عن الخيال لا العقل . أضف إلى ذلك أن كلمة « ابتكار » توحي بالوضع المتعمد (لعناصر) من واقع المواد الموجودة ، على حين أعتقد أن « الابتكار » عند درايدن يشمل الانبثاق المفاجىء لبذرة قصيدة جديدة ، ربما كان مجرد حالة شعورية . ومن المحقق أن « الابتكار » عنده اكتشاف trouvaille ؛ ويمثل التوهم التنميق الواعي للمعطى donnée الأصل ــ وإني لأوثر ألا أطلق على ما يعثر عليه الابتكار اسم « الفكرة » . كذلك يغطي التوهم ، فيما أعتقد ، التوحيد الواعي والمتعمد لعدة ابتكارات في القصيدة الواحدة ؛ وهو ما يدعوه درايدن « تنويع تلك الفكرة واشتقاقها أو صياغتها » . إن « التنويع » و « الصياغة » واضحان فيما أظن ، أما الاشتقاق فأصعب . وأعتقد أن التعريف ٣ ب في الـ « م.أ.ج » « المعجم الإنجليزي الجديد » يدنو منه : « أن يمد عن طريق فروع أو تعديلات » . إن التوهم نشاط للخيال أكثر منه للذهن ، ولكنه جزئياً ــ بالضرورة ــ نشاط عقلي ، قدر ما هو « صياغة للفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل » . ولا يضمر درايدن ، بالضرورة ، فيما أعتقد أن « ثالث توفيق » للخيال الشعري وهو « طريقة الإلقاء » فعل ثالث ، أعني أن فعل العثور على الكلمات المثلى ، و « إلباس » الفكر « وتحليته » لا يبدآن إلا بعد اكتمال عمل الخيال . وفي التوهم يلوح لي أن العثور على الكلمات قد بدأ حقاً ، بمعنى أن التوهم لفظي جزئياً ، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء ــ « الإلباس والتحلية في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة » ــ هو آخر عمل يكتمل . لاحظ أن كلمة « رنانة » هنا تعني ما يحتمل أن ندعوه ، على النحو التقريبي نفسه ، « موسيقية » ؛ أي العثور على الكلمات ، وترتيب الكلمات المعبرة عن الحالة النفسية الكامنة ؛ وهو ما ينتمي إلى الابتكار .

(إن بيت شكسبير العظيم في مسرحية الملك لير :

قط ، قط ، قط ، قط ، قط

لفي مثل رنين بيت بو ، الذي كان أرنست دوسون معجباً به : القيثار ، والبنفسجة ، والكرمة) .

إننا معرضون ، فيما أظن ، لأن نبخس تحليلات درايدن النقدية حقها بافتراضنا أنها لا تنطبق إلا على نوع الشعر الذي كتبه هو نفسه ؛ وبهذا يفوتنا معناه ، كما في استخدامه لكلمة « الابتكار » . وحتى إذا لاح لنا شعر درايدن من طراز خاص أو ــ كما لاح لكثيرين ــ من طراز لا شاعري على نحو فريد ، فإنه لا حاجة بنا إلى أن ننتهي إلى أن عقله كان يعمل على نحو مختلف تماماً عن سائر الشعراء في حقب أخرى . وإنه لينبغي علينا أن نذكر ذوقه الشامل والقادر على التمييز في الشعر .

ولا حاجة بي ــ فيما أظن ــ إلى أن أورد هنا مرة أخرى تلك القطعة من كولردج ، التي أوردتها بوصفها مقابلة لقطعة درايدن ، حيث إني لا أنوي أن أفحصها على مثل هذا النحو الضيق ؛ وستكونون قد لاحظتم حسه الأشد تطوراً بتاريخ الكلمات . ولست على يقين من أن تحليل كولردج مُرضٍ كتحليل درايدن ؛ فالتفرقة أبسط من اللازم . وإن جملته الأخيرة : « إن الملتون ذهناً تخيلياً بدرجة عالية ، ولكولي ذهن توهمي بدرجة عالية » ، ينبغي أن تكون كافية لإثارة الشك ؛ فهي تمثل مجرى من النقاش يلوح مغرياً . فأنت تؤكد تفرقة ، وتختار كاتبين يمثلانها ، بما يرضيك ،

وتتجاهل الأمثلة السلبية أو الحالات الصعبة . ولو كان كولردج قد كتب : « لقد كان لسبنسر ذهن تخيلى بدرجة عالية ، وكان لدون ذهن توهمى بدرجة عالية » ، لما لاح تفوق الخيال المفترض على التوهم مقنعاً على هذا النحو المباشر . لم يكن كولى فقط ، وإنما كان كل الشعراء الميتافيزيقيين ذوى أذهان بالغة التوهم . ولو أنك أزلت التوهم ، ولم تترك إلا الخيال ، بالمعنى الذى يلوح به أن كولردج يستخدم هذين المصطلحين ، لما كان لديك شعر ميتافيزيقى . إن التفرقة بينهما هى بوضوح تفرقة فى القيمة ؛ ومصطلح « التوهم » يصبح ، فى الواقع ، انتقاصياً ، لا ينطبق إلا على النظم البارع الذى لا تميل إليه .

وبين درايدن ووردزورث وكولردج نجد أن الذهن النقدى العظيم الوحيد هو ذهن جونسون . فبعد درايدن وقبل جونسون ، ثمة الكثير من النقد العادل ، ولكن ليس هناك ناقد عظيم . وتدنى الأذهان العادية عن مستوى الأذهان العظيمة أشد اتضاحاً ، على نحو موجع ، فى تلك التدريبات المتواضعة للذهن ، التى تحتاج إلى حسن إدراك عام وإلى حساسية ، منها فى إخفاق تلك الأذهان فى الارتقاء إلى أعلى سبحات العبقرية . وأديسون مثال جلى لهذا الافتقار المربك إلى الامتياز ، وإنه لمن أعراض العصر الذى أعلن عنه . إن الاختلاف بين مزاج القرن الثامن عشر ومزاج القرن السابع عشر اختلاف عميق ؛ فها هوذا ، على سبيل المثال ، أديسون يتحدث عن الموضوع الذى استمعنا فيه إلى درايدن وكولردج ، موضوع الخيال :

« قليلة فى اللغة الإنجليزية هى الكلمات التى تستخدم على نحو فضفاض وغير محصور ، كما تستخدم كلمتا التوهم والخيال . وعلى ذلك فقد خِلتُ أن من الضرورى أن أثبت وأقرر فكرة هاتين الكلمتين ، حيث أنتوى استخدامهما فى خيط خواطرى التالية ، حتى يفهم القارىء ، على الوجه الصحيح ، كنه الموضوع الذى أتقدم للحديث عنه »[1] .

وربما كان من الخير أن أحذركم بقولى إن أديسون كاتب أشعر نحوه بشىء قريب جداً من النفور . ويلوح لى أنه حتى فى هذه الكلمات القليلة يتبدى تباهى الرجل وتعاظمه . وفى عصر تهاوت فيه الكنيسة إلى درجة من القبح لم تصل إليها من قبل ولا من بعد ، كان أديسون واحداً من أشد الحلى ملاءمة ؛ فقد كان يمتلك الفضائل المسيحية ، وكان يمتلكها كلها بالترتيب الخاطىء ؛ فقد كان التواضع هو آخر فضائله . ولقد يلوح من هذا الحديث عن « التوهم » و « الخيال » أن أديسون لم يقرأ قط — أو بالتأكيد لم يتدبر — ملاحظات درايدن حول هذا الموضوع . ولست أشعر — على أية حال — بأنى على يقين من أن هذا الربط بين التوهم والخيال ، من جانب أديسون ، لم يلفت نظر كولردج ويوجهه إلى عملية التفرقة بينهما . فعند درايدن كان « الخيال » هو عملية الإبداع الشعرى بأكملها ، التى كان التوهم عنصراً من عناصرها . إن أديسون يشرع فى أن « يثبت ويقرر » فى هذه المقالة فكرة هاتين الكلمتين ، ولكنى لا أستطيع أن أجد أى تثبيت أو تقرير لكلمة « التوهم » فى هذه المقالة أو المقالات التى تلتها عن الموضوع ؛ فهو مشغول تماماً بالخيال ، وفى المحل الأول ، بالخيال البصرى ؛ بالخيال البصرى لا غير ، بحسب تعريف السيد لوك له : وهذا دين يسارع إلى الإقرار به ؛ فهو يشهد شهادة جميلة بالحقائق العلمية التى أقرها لوك . ولكن وا أسفاه ؛ فالفلسفة ليست علماً ، ولا النقد الأدبى كذلك ، وإنه لخطأ أولى أن نظن أننا قد اكتشفنا قوانين موضوعية لما لا نعدو أن نكون قد فرضناه من طريق تشريع خاص .

ومن الغريب أن نجد فكرتى البهجة والإرشاد القديمتين ، اللتين كان القرن السادس عشر يدافع بهما عن الشعر ، تبرزان مرة أخرى فى صورة مميزة لعصر أديسون ، ولكن دون أى مزيد من العمق فى المعنى . ويلاحظ أديسون أن :

« الرجل ذا الخيال المهذب ينعم بكثير من المسرات التى لا يستطيع السوقة أن يتلقوها ؛ فهو قادر على أن يتحدث إلى صورة ، وأن يجد رفيقاً أنيساً فى تمثال . وهو يلتقى بتجدد خفى فى وصف من الأوصاف ، وكثيراً ما يجد فى منظر الحقول والمروج من الرضاء أكثر مما يجده غيره فى الامتلاك » .

إن مواضع توكيد القرن الثامن عشر كاشفة ؛ فبدلاً من رجل البلاط نجد رجل الخيال المهذب . وإن لإخال أن أديسون هو ما يخلق بالإنسان أن يدعوه رجلاً مهذباً ؛ أو قد يكون للمرء أن يقول : إنه ليس أكثر من رجل مهذب . إن فكرته المزكّية للخيال ، لأنه يمكنك من أن تستمتع بتمثال أو قطعة من الممتلكات ، دون أن يتعين عليك أن تضع يدك فى جيبك لكى تدفع ثمنه ، لهى فكرة بالغة التوفيق بالتأكيد . وعلى الرغم من تهذيبه ، فإن رأيه بالغ السوء فيمن ليسوا متمدينين :

« ثمة بالتأكيد مجموعة بالغة القلة هى التى تعرف كيف تكون كسولة وبريئة ، أو لديها تذوق لأى مسرات ليست بالإجرامية » .

وقد يكون لنا أن نضيف : قل ذلك لمن لا يجد عملاً .

إن فحص أديسون ، على وجه الخصوص ، يمكن أن يُترك للسيد سينتسبرى الذى نجد أن كتابه « تاريخ النقد » مبهج دائماً ، ونافع بعامة ، وصائب فى أكثر الأحيان . ولم أذكر أديسون ، على أية حال ، لمجرد التهكم به ؛ فالشىء الشائق والملائم ملاحظته فى أديسون ليس مجرد التدهور ، وهو تدهور فى المجتمع ، وإنما هو تغير شائق . وفى السلسلة من المقالات نفسها عن الخيال يقول :

« قد يجمل بنا هنا أن نرى كيف يحدث أن عدة قراء يعرفون جميعاً اللغة نفسها ، ويعرفون معنى الكلمات التى يقرؤونها ، يكون تذوقهم — برغم ذلك — مختلفاً ، للأوصاف نفسها » .

ولا ينجح أديسون فى إرداف هذا السؤال البالغ الأهمية بأى إجابة بالغة الأهمية ، ولكنه موح بوصفه أول وعى بمشكلة التوصيل . وإن مناقشته لطبيعة الخيال بأكملها ، مهما تكن عقيمة لأغراض النقد الأدبى ، لهى محاولة بالغة التشويق لبلوغ علم جمال عام . إن أى مسألة تنتهى إلى أن تكون موضوع فحص مفصل ، وجهد

متخصص ، قد تسبقها ، مثل حدوث أى تطورات مهمة ، تخمينات عفوية من هذا النوع ، ليست نتيجة مباشرة لنتائج مثمرة ، ولكنها تومىء إلى الاتجاه الذى يتحرك فيه الذهن .

وعلى الرغم من أن اديسون شاعر أضعف من أن يقارن ، بالمعنى الدقيق ، بسائر النقاد الذين ذكرتهم أو يتعين علىّ أن أذكرهم ، فإنه يكتسب أهمية من كونه ممثلاً ، تماماً ، لعصره . إن تاريخ كل فرع من النشاط الذهنى يقدم السجل نفسه لتضاؤل إنجلترا منذ عصر الملكة آن . ليس الذهن ، وإنما شيء أعلى من الذهن ، هو الذى دخل - لمدة طويلة - فى مرحلة خسوف ، وحتى الآن لم يخرج هذا الجرم المنير ، مهما أطلقنا عليه من أسماء ، من وراء غيومه الدنيوية الحاجبة كلية . كان عصر درايدن لا يزال عصراً عظيماً ، وإن بدأ يعانى موتاً فى الروح ، على نحو ما يظهر من جنوح أوزان نظمه إلى الخشونة . وبمجىء عصر أديسون سقط اللاهوت والدين والشعر ، عميقاً ، فى نوم شكلى . من المحقق أن أديسون كاتب للطبقة الوسطى ، وديكتاتور أدبى بورجوازى . لقد كان محاضراً شعبيًّا ، وعنده أن الشعر يعنى البهجة والتهذيب على نحو جديد . وقد حدد جونسون هنا ، على نحو يدعو إلى الإعجاب ، الاختلاف بين درايدن وأديسون بوصفهما موجهين للذوق :

« وقبل ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، كان درايدن ينثر النقد فى مقدماته ، غير باخل ، غير أنه على الرغم من تنازله أحياناً لكى يكون مألوفاً بعض الشيء ، كانت طريقته - على وجه العموم - أشد مدرسية من أن تلائم من تعلموا للبادىء ، ووجدوا من العسير فهم معلمهم . كانت ملاحظاته موضوعة لمن يتعلمون الكتابة ، أكثر منها لمن لم يكونوا يقرؤون إلا لأجل التحدث » .

« كان ثمة حاجة الآن إلى معلم كأديسون الذى كانت ملاحظاته ، نظراً لسطحيتها ، قابلة لأن تفهم بسهولة ، ونظراً لعدالتها قابلة لأن تمد الذهن لمنجزات أكبر . ولو أنه قدم « الفردوس المفقود » إلى الجمهور بكل جلال المذاهب وصرامة العلم ، لكان من المحتمل أن ينال النقد الإعجاب ، ومع ذلك تظل القصيدة موضع إهمال . غير أنه بمداهنته الزمن وباتباعه أساليب التيسير والتبسيط ، جعل ملتون (شاعراً) أثيرا فى كل مكان ، يظن قراء كل طبقة أنه من اللازم أن يستمتعوا به » .

ومن الواضح أن الحقبة التى كان قراء أى طبقة فيها يظنون أن من اللازم أن يستمتعوا بـ « الفردوس المفقود » كانت لا تزال حقبة غير أمية . غير أن التصنيف المألوف لدرايدن ، وأديسون ، وجونسون معاً ، بوصفهم نقاداً فى العصر الأوغسطى ليفشل فى أن يبين - على نحو كاف - اختلافين اثنين ؛ هما التدهور الروحى فى المجتمع ، فى حقبة ما بين الاثنين الأولين ، والعزلة الملحوظة للثالث - ومن المحقق أن تورية ساخرة لاشعورية هى التى تجعلنا نتحدث عن « عصر درايدن » أو عن « عصر أديسون » . ويلوح لى أن جونسون الذى كان وحيداً فى حياته ، كان أكثر وحدة فى وجوده الذهنى والمعنوى ؛ بل إنه لم يكن فى مقدوره أن يحبّ كثيراً شعر عصره ، الذى نجد أن المعجبين بالقرن الثامن عشر الآن « يخالون أنه من الضرورى أن يستمتع به المرء » . وإنه وإن كان أكثر من عادل فى موقفه من كولينز ، لم يكن أكثر من قاس على جراى . وإنى لمقتنع بأنه ، هو نفسه ، كان متفوقاً عليهما ، بوصفه شاعراً ، لا من حيث الحساسية ، ولا من حيث البراعة العروضية ، ولا من حيث ملاءمة العبارة ، وإنما من حيث قدرته على السمو بالأخلاق ؛ وهى قدرة لا تقصر كثيراً عن بلوغ الجلال .

إن الكتابات التى من نوع سير الشعراء لجونسون ، ومقالته عن شكسبير ، لا تفقد شيئاً من دوامها ، وذلك إذا أخذنا فى حسباننا أن كل جيل ينبغى أن يقوم بتقويمه الخاص لشعراء الماضى فى ضوء ما ينجزه معاصروه وأسلافه القريبون . فنقد الشعر يتحرك بين حدين متطرفين ؛ إذ نجد من ناحية أن الناقد قد يشغل نفسه كثيراً بتضمنات القصيدة أو بعمل شاعر واحد - متضمناته المعنوية والاجتماعية والدينية وغير ذلك - إلى الحد الذى يغدو الشعر معه مجرد نص للحديث . وهذا هو اتجاه النقاد الأخلاقيين فى القرن التاسع عشر ، الذى كان لاندور استثناء بارزاً منه . أو إذا أنت أمسكت بـ « الشعر » أكثر مما ينبغى ، ولم تتخذ موقفاً مما يقوله الشاعر ، فستجنح إلى أن تفرغه من كل دلالة . أضف إلى ذلك أن ثمة حدًّا فلسفيًّا لا يجمل بك أن تتعداه إلى أبعد مما ينبغى أو أكثر مما ينبغى ، إذا أردت أن تظل محتفظاً بوضعك ناقداً ولم تكن على استعداد لأن تلوح فى صورة الفيلسوف أو الميتافيزيقى أو عالم الاجتماع أو عالم النفس بدلاً من الناقد . وجونسون ، من هذه النواحى ، نموذج للنزاهة النقدية ؛ فهو ، فى نطاق حدوده ، واحد من أعاظم النقاد ؛ وهو ناقد عظيم جزئيًّا لأنه يظل فى نطاق حدوده . وأنت عندما تعرف ما هذه الحدود ، تعرف كذلك أين تقف . وإذا أخذنا فى حسباننا كل المغريات التى يتعرض لها المرء عندما يحكم على كتابات معاصريه ، وكل التحيزات التى يتعرض المرء لإغراء الانغماس فيها عندما يتقدم للحكم على كتاب الجيل السابق لجيله مباشرة ، فإلى أعد كتاب جونسون سير الشعراء آية من آيات العدل فى الحكم . إن أسلوبه لا يبلغ من كمال الشكل ما يبلغه بعض كتاب النثر الآخرين فى عصره ؛ فهو كثيراً ما يلوح أشبه بكتابات رجل أشد تعوداً على الحديث منه على الكتابة . وهو يلوح فى صورة من يفكر بصوت عال ، وأنه قصير النفس ، أكثر مما يتسم بوقفات المؤرخ والخطيب الطويلة . ولكن نقده مفيد فى مواجهة السرف الدوجماطيقى للقرن الثامن عشر ؛ وهو سرف انغمست فيه فرنسا أكثر مما انغمست فيه إنجلترا - مثلما هو مفيد فى مواجهة التزلف الزائد إلى الشعراء الأفراد - بمزاياهم وعيوبهم على السواء . وسوف نجد فى القرن التاسع عشر بدعاً كثيرة نتأملها ، ويجهر بها نقاد لا يمارسون النقد قدر ما يستخدمونه فى أغراض أخرى . لقد ظل الشعر ، فى نظر جونسون شعراً وليس شيئاً آخر . ولو أنه عاش فى الجيل التالى لجيله لاضطر إلى أن ينظر بعمق أكبر فى الأسس ، ولما تمكن - نتيجة لذلك - من أن يترك لنا مثالاً لما ينبغى أن يكون النقد عليه فى حضارة لا حاجة بها إذ هى مستقرة ، ومادامت باقية ، إلى أن تبحث فى وظائف أجزائها .

وردزورث وكولردج

٩ ديسمبر ١٩٣٢

إنه لمن الطبيعى ، ومن المحتم فى مثل هذه المراجعة السريعة والسطحية ، أن نتناول نقد وردزورث وكولردج معاً . غير أنه ينبغى علينا أن نستبقى فى أذهاننا لا مدى الاختلاف بين هذين الرجلين فحسب ، وإنما أيضاً مدى اختلاف الظروف والدوافع التى حدّت بكل منهما إلى إنشاء أعماله النقدية الرئيسية . لقد كتب وردزورث « تصدير للمواويل الغنائية » وهو شاب ما يزال ، وحين كان أمام عبقريته الشعرية الكثير كى تحققه . أما كولردج فقد كتب « سيرة أدبية » Biographia Litteraria فى مرحلة متأخرة من حياته ، حين كان الشعر — باستثناء مرثيته الوجيزة والمؤثرة لشبابه الضائع — قد هجره ، وحين كانت النتائج الوبيلة لتحلله الطويل وفقدانه قواه فى الميتافيزيقا الاستشراقية تفضى به إلى حالة من السبات . ولست معنيًا هنا بعلاقة فكر كولردج بالتطور اللاهوتى والسياسى الذى تلاه . فكتاب « سيرة » Biographia هو وثيقتنا الرئيسية ، ويتصل به قطعة من شعره الرسمى تكاد ، بكشفها الحار عن الذات ، أن ترقى إلى مقام الشعر العظيم . وأعنى بها قصيدته « الانقباض : أنشودة » :

أتى على حين من الزمان ، برغم أن دربى فيه كان وعراً ،
كان فيه هذا الفرح يهزأ بالكآبة
ولم تكن كل عثرات الحظ إلا المادة
التى جعلنى الوهم أصوغ منها أحلام السعادة :
ذلك أن الأمل كان يترعرع من حولى ، كالكرمة الملتفة ،
وكانت الثمار والأوراق التى ليست ملكاً لى ، تلوح ملك يمينى .
أما الآن فإن الآلام تحنينى للأرض :
ولا آبه لأنها تسلبنى مرحى .
ولكن أواه ! إن كل زيارة
تؤجل ما منحتنى الطبيعة إياه عند ميلادى
وروح خيالى المشكلة .
فإن عدم التفكير فيما أنا بحاجة إلى أن أستشعره
عدا أن أبقى ساكناً وصبوراً ، هو كل ما أستطيعه .
وربما تمكنت — من طريق البحث المجرد — من أن أسرق
من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان —
كانت هذه هى حيلتى الوحيدة ، وخطتى الوحيدة :
إلى أن نجد أن ما يناسب الجزء يصيب بعدواه الكل
وقد صار الآن تقريباً عادة روحى .

كتبت هذه الأنشودة فى ٤ أبريل ١٨٠٢ ، ولم ينشر كتاب « سيرة أدبية » Biographia Litteraria إلا بعد ذلك بخمسة عشر عاماً . وهذه الأبيات تقع على أذنى موقع واحد من أشد الاعترافات التى قرأتها فى حياتى بعثاً على الأسى . فعندما قلت عن كولردج إنه كان يخدر نفسه بالميتافيزيقا ، كنت أفكر جديًا فى كلماته هذه : « ربما تمكنت — من طريق البحث المجرد — من أن أسرق من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان » .

كان كولردج أحد هؤلاء التعساء (وكان دون فيها أشك أحدهم أيضاً) الذين يمكن للمرء أن يقول عنهم : إنهم لو لم يكونوا شعراء لجعلوا من حياتهم شيئاً أو حتى كونوا لأنفسهم مستقبلا . أو قل على العكس : لو أنهم لم يهتموا بكل هذه الأشياء التى اهتموا بها ، ولو لم تعترضهم هذه العواطف المتعددة لغدوا شعراء عظاماً . لقد كان خيراً لكولردج بوصفه شاعراً أن يقرأ كتب الرحلات والاستكشافات من أن يقرأ كتباً عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسى . لقد كان يريد حقاً أن يقرأ كتبا عماوراء الطبيعة والاقتصاد السياسى ؛ فقد أوتى موهبة خاصة فى مثل هذه الموضوعات . وقد حدث لبضع سنوات أن زارته عروس الشعر (ولا أعرف شاعراً تنطبق عليه هذه الاستعارة المبتذلة أكثر من كولردج) ، ومن ثم غدا رجلا مطارداً لأن كل من تزوره عروس الشعر يغدو مطارداً . ولم يكن صالحاً للحياة الدينية ؛ فقد كان عليه إن أراد الاشتغال بها أن يستحضر ما يشبه عرائس الشعر مرة أخرى أو مخلوقات أخرى أسمى منها كثيراً . وقضى عليه أن يعرف أن الشعر القليل الذى كتبه كان أكبر قيمة من كل ما استطاع أن يفعله بما بقى من حياته . إن مؤلف (السيرة الأدبية) كان قد صار رجلاً محطماً حقاً . ولكن يحدث أحياناً على أية حال أن يغدو كون المرء « رجلاً محطماً » مهنة فى حد ذاته .

ومن ناحية أخرى ، كتب وردزورث التصدير وهو ، كما قلت ، فى وفرة قواه الشعرية ، وعندما كانت سمعته رائجة بين القراء وذوى التمييز وحدهم . وقد كان من نمط شعرى مقابل لنمط كولردج . وليس من المحقق أن بنية إنجازه الشعرى الحق أعظم كثيراً من إنجاز كولردج ، كما يلوح . وأما أن القوة والوحى قد لازماه حتى النهاية فأمر لاتتجه إليه — واأسفاه — حتى الشكوك . غير أنه لم تكن لوردزورث ظلال شاحبة وراء ظهره ، ولا ربات انتقام تتعقبه . وحتى لو كانت له فإنه لم يبدر منه ما ينم على وجودها ، ولم يأبه لها . وقد ظل يهمهم بموسيقى الضعف الهادئة الحزينة حتى بلغ حافة القبر . ولما لم يكن وحيه قط من ذلك النوع المفاجىء ، الآتى على نوبات ، والمروع ، كالذى كان يحل بكولردج ، فإنه يظهر أنه لم يزعجه قط الشعور بأنه يفقده . والأمر كما قال بروميثوس عند أندريه جيد فى محاضرته التى ألقاها على جمهور كبير فى باريس : « ينبغى أن يكون لكل امرىء نسره » il faut avoir un aigle . لقد ظل كولردج على اتصال بنسره . ولم يكن الرجلان متشابهين فى تفصيلات حياتهما ، ولا فى تفصيلات اهتماماتهما ؛ فوردزورث لم يكن يعبأ بالكتب ؛ وكولردج كان قارئاً نهما ، ولكنهما كانا يشتركان فى أمر أهم من كل اختلافاتهما : ألا وهو كونهما أكثر العقول الشعرية فى جيلهما أصالة . وكان تأثير كل منهما فى الآخر كبيراً ، برغم أنه

من المحتمل أن يكون تأثير وردزوورث فى كولردج ، فى أثناء تلك الأونة الوجيزة من الارتباط الوثيق بينهما ، أعظم من تأثير كولردج فى وردزوورث : وما كان ليمكن لهذا التأثير المتبادل أن يبلغ هذه الدرجة ، لولا تأثير آخر كان يجمع بين الرجلين معاً ، وقد أثر فيهما هما الاثنين على نحو أعمق مما كانا يدركانه ، وهو تأثير امرأة عظيمة . فليس هناك امرأة كان لها من التأثير المهم فى حياة شاعرين فى وقت واحد ــ حياتهما الشعرية فيما أعنى ــ ما كان لدوروثى وردزوورث .

إن تأكيد اختلافات الذهن والمزاج والشخصية بين الرجلين ينبغى الإلحاح عليه ، لأن أقوالهما النقدية ينبغى أن تقرأ معاً . ويدهى أن هناك من بعض النواحى ــ كما قد يتوقع المرء ــ اختلافاً واهياً فى الرأى بينهما . لقد كتب وردزوورث « تصديره » للدفاع عن طريقته فى كتابة الشعر ، وكتب كولردج « السيرة » للدفاع عن شعر وردزوورث أو هذا هو ما فعله جزئياً . وينبغى على أن أقتصر على معالجة نقطتين : إحداهما هى عقيدة كولردج المتعلقة بالوهم والخيال ، والثانية هى النقطة التى جعل منها كولردج ووردزوورث قضيتهما المشتركة ، ألا وهى نظريتهما الجديدة فى معجم ألفاظ الشعر .

ولأتناول هذه النقطة الأخيرة أولاً . ففى مسألة معجم ألفاظ الشعر هذه ، يصعب جداً فى بداية الأمر أن نفهم السبب فى كل هذه الضجة . فقصائد وردزوورث لم تُلاقِ باستقبال أسوأ من ذلك الذى يلاقى به عادة أى شعر على مثل هذه الجدة . وأنا شخصياً أستطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا عن « معجم ألفاظ الشعر » مثارة ، عندما أطلق إزرا باوند عبارته القائلة بأن « الشعر ينبغى أن يُكتب بالجودة نفسها التى يكتب بها النثر » ، وعندما ذكرنا ، هو وأنا وزملاؤنا ، كاتبٌ فى « ذا مورننج بوست » (بريد الصباح) على أننا « بلاشفة أدبيون » ، ووصفنا السيد آرثر وو (بمغزى لم أتمكن قط من فهمه) بأننا « عبيد مخمورون » . ولكننى إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثاناً جديدة . إن وردزوورث عندما قال إن هدفه كان « أن يحاكى وأن يصطنع بقدر الإمكان لغة البشر نفسها » لم يكن يعدو أن يقول بكلمات أخرى ما قاله درايدن ، ويخوض المعركة نفسها التى خاضها درايدن . وإن السيد جارود ، فى توجيهه الأنظار إلى هذه الحقيقة ، ليلوح لى مسرفاً فى تأكيده أن درايدن لم يدرك قط « اعتبارين حيويين : أولهما ، أن مثل هذه اللغة يجب أن تعبر عن العاطفة ؛ وثانيهما أنها يجب أن تقيم ذاتها على الملاحظة الدقيقة » . إن درايدن بين الظلال لخليق بأن يتأمل تصور السيد جارود للعاطفة ، والملاحظة . ومن ناحية أخرى فإنه ــ كما أوضح كولردج نفسه أولاً ، فى كتاب « سيرة أدبية » ــ لم يشغل وردزوورث نفسه ، بحال من الأحوال ، بمراعاة مبادئه الخاصة . إن « لغة الطبقة المتوسطة والدنيا من المجتمع »[٢] ملائمة تماماً ، بطبيعة الحال ، إذا كنت تمثل دراميًّا كلام هذه الطبقات ؛ وعند ذلك لا تكون أى لغة أخرى ملائمة . ومثل هذا يقال إذا كنت تمثل دراميًّا لغة الطبقات العليا .

غير أنه فى غير هذا من المناسبات ليست مهمة الشاعر هى أن يتحدث كأى طبقة فى المجتمع ، وإنما بطريقته الخاصة ، بل على نحو أفضل ، فيما نأمل ، من أى طبقة فعلية ، برغم أنه إذا صادف أن كانت أى طبقة فى المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تمام أى شىء ، فإن الشاعر يملك الحق فى استخدامه . أما عن أسلوب الكتابة الذى كان شائعاً حين ظهرت « المواويل الغنائية » فقد كان هو ما يؤول إليه أى أسلوب للكتابة حين يقع فى أيدى أناس لا يمكن القول حتى بأنهم متوسطون . من الحق أنه قد أسرف فى تقدير جراى ، ولكن جونسون وقع على جراى بقوة أشد مما كان وردزوورث خليقاً بأن يفعل . و « دون » قد صار يلوح لنا فى السنوات الأخيرة صاحب أسلوب لمحدثى فريد على نحو لافت للنظر ، ولكن هل نادى وردزوث أو كولردج بـ « دون » ؟ كلا ، فعندما جاء الدور على دون ــ وكولى ــ وجدنا أن وردزوورث وكولردج قد سيقا من الأنف بواسطة صامويل جونسون . لقد كانا [فى هذا الصدد] لا يقلان انتماء إلى القرن الثامن عشر عن أى شخص آخر ، اللهم إلا أنه على حين كان القرن الثامن عشر يتحدث عن الافتقار إلى الرشاقة ، كان شعراء البحيرة يتحدثون عن الافتقار إلى العاطفة . وإن قسماً كبيراً من شعر وردزوورث وكولردج لفيه من الانتفاخ والصناعة والتأنق ما يود أى مستميت فى الدفاع عن القرن الثامن عشر أن يعزوه إليهما . ففيم إذن كانت هذه الضجة كلها ؟

الواقع أنه كان هناك ما يستحق إحداث ضجة . ولست أدرى ما إذا كان الأستاذ جارود قد وضع يده على مكمن المسألة ؛ غير أنه إذا كان قد فعل ، فيلوح لى أنه يتجاهلها . أما الأستاذ هاربر[٣] فيلوح ، على أية حال ، أنه قد أمسك بها من الناحية الصحيحة . فثمة خطاب مرموق كتبه وردزوورث فى عام ١٨٠١ إلى تشارلز جيمز فوكس ، وذلك عندما بعث إليه بنسخة من « المواويل » . وأنت تجد مقتطفاً طويلاً من ذلك الخطاب فى كتاب الأستاذ هاربر ؛ وهأنذا أسوق جملة منه . يقول وردزوث ، موجهاً نظر السياسى الراقى إلى قصائده :

« حديثاً نجد أن انتشار الصناعات فى كل جزء من أجزاء البلاد ، والضرائب الثقيلة على البريد ، والورش ، ودور الصناعة ، واختراع محلات الحساء ، إلخ . . . ، مضافاً ذلك كله إلى عدم التناسب المتزايد بين ثمن العمل وثمن ضرورات الحياة ، قد جعل أواصر الشعور العائلى بين الفقراء ــ على قدر ما امتد تأثير هذه الأشياء ــ تضعف ، وفى أمثلة لا حصر لها ، تنقرض تماماً » .
ثم يتقدم وردزوورث إلى شرح مذهب يعرف الآن بمذهب التوزيع . لم يكن وردزوورث مجرد منتهز لفرصة ، كى يحاضر سياسيًّا أقرب إلى أن يكون سيىء السمعة ، وكى يحثه على نشاط مفيد ، وإنما كان يشرح ، جاداً ، محتوى قصائده وغرضها ؛ إذ إنه بدون هذه الديباجة ما كان لينتظر من السيد فوكس أن يفهم معنى للصبى الأبله ، أو لبيغاء البحار . قد تقول إن هذه الروح العامة لا صلة لها بأعظم قصائد وردزوورث ، ومع ذلك فإنى أعتقد أنك خليق بأن تزداد فهماً لقصيدة عظيمة من نوع « التصميم والاستقلال » ، إذا

أنت فهمت الأغراض والعواطف الاجتماعية التي كانت تنفخ الحرارة في صاحبها ؛ وما لم تفهم هذه الأمور ، فستسيء قراءة نقد وردزورث الأدبي كلية . وعرضاً أقول إن من يتحدثون عن وردزورث على أنه القائد الأصلي المفقود (وهي إشارة أنكرها براوننج ، على ما أذكر) يجمل بهم أن يتريثوا ويتدبروا أنه عندما يحمل رجل السياسة والشئون الاجتماعية على محمل الجد ، فإن الفرق بين الثورة والرجعية قد يكون في مثل ضيق الشعرة ؛ وإن وردزورث ربما لم يكن مرتداً ، وإنما كان رجلاً يفكر ، على قدر ما فكر أساساً ، تفكيراً مستقلاً . غير أن اهتمامات وردزورث الاجتماعية هي التي تلهم جدته الخاصة ، من حيث الشكل ، في الشعر ، وتعضد ملاحظاته الصريحة على معجم ألفاظ الشعر . والحق أن هذه الاهتمامات الاجتماعية هي التي كانت (شعورياً أو لا شعورياً) مبعث الإشكال ؛ فلم يكن الافتقار إلى الفكر ، قدر ما كانت حرارة الشعور ، هي التي حدت بوردزورث ، أصلاً ، إلى أن يكتب هذه الكلمات : « لغة المحادثة في الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهو لم يغيرها ، نسخاً لمبادئه السياسية ، وإنما لأنه قد وجه انتباهه إلى أنها ، بما هي مبدأ أدبي عام ، لن تنفع قط . وعندما كتب : « لقد كان هدفي هو أن أحاكي وأن أصطنع — بقدر الإمكان — لغة البشر نفسها » ، فإنه كان يقول ما لا يخالفه فيه ناقد جاد .

وإذا استثنينا هذه النقطة المتعلقة بألفاظ الشعر ، وتلك الخاصة بـ « اختيار أحداث من الحياة العادية » ، وجدنا أن وردزورث ناقد بالغ الاستقامة في الرأي . من الحق أنه يستخدم كلمة « الحماسة » التي لم يكن القرن الثامن عشر يميل إليها ؛ غير أنه — في مسألة المحاكاة — أعمق أرسطية من بعض من كانوا يرمون إلى متابعة أرسطو ، على نحو أوثق . فهو يقول عن الشاعر :

« وإلى هذه الصفات أضاف ميلاً إلى أن يتأثر — بدرجة أكبر من تأثر سائر الرجال — بالأشياء الغائبة وكأنها حاضرة ، ومقدرة على أن يبتعث في نفسه عواطف هي بالتأكيد بعيدة عن أن تكون مطابقة لتلك التي تنتجها الأحداث الحقيقية . ومع ذلك (بخاصة في تلك الأجزاء من التعاطف العام التي تكون سارة ومبهجة) فهي أشبه بالعواطف التي تنتجها الأحداث الحقيقية من أي شيء تعوّد سائر الناس على أن يستشعروه في أنفسهم من جراء حركات أذهانهم وحدها » .

وها هي ذي نسخته الجديدة من [نظرية] المحاكاة ، وإخال أنها خير نسخة لدينا إلى الآن :

« قيل لي إن أرسطو قال إن الشعر أشد أنواع الكتابة فلسفية ؛ وهذا حق ؛ فإن هدفه هو الحقيقة ، لا الفردية والمحلية ، بل العامة والفعالة » .

وأنا أجد عبارة « وهذا حق » هذه باعثة جداً على البهجة . ومن ناحيتي ، فإني أفضل ، عن أن يردد أقوالي ، كالببغاوات ، مائة جيل ؛ أن أهمل ثم أجد في نهاية المطاف رجلاً ينتهي إلى ما انتهيت إليه من نتائج ، ويقول : « ثمة مؤلف قديم قد اكتشف هذا من قبل » .

وعندما نجد وردزورث في ثياب العراف والنبي ، الذي تتمثل وظيفته في الإرشاد والسمو بالأخلاق من طريق المتعة ، وكأن هذا شيء اكتشفه بنفسه ، فقد تبدأ في الظن بأن في هذا شيئاً قيماً ، لبعض أنواع الشعر على الأقل . وأعتقد أن وردزورث قد نقل إلى كولردج شيئاً من هذه الحماسة . بيد أن عقيدة وردزورث الثورية كانت أمراً حيوياً بالنسبة إليه ، أكثر مما كانت بالنسبة إلى كولردج . وأنت لا تستطيع أن تقول إنها ألهمت ثورته في الشعر ، غير أنه لا يمكن الفصل بينها وبين بواعث شعره . إن أي تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون علامة على تغير أعمق بكثير في المجتمع وفي الفرد . وإني لاشك فيها لو كان الدافع عند كولردج قوياً بما فيه الكفاية لأن يشق طريقه ، لولا قدوة وردزورث وتشجيعه . ولا أريد أن يُفهم من ذلك أني أؤكد أن الحماسة الثورية هي خير أب للشعر ، ولا أريد أن يفهم أني أبرر الثورة على أساس أن من شأنها أن تفضي إلى تفجر شعري ؛ فهذا خليق بأن يكون طريقة تبديدية ، لا يكاد يوجد ما يبررها ، لإنتاج الشعر . كذلك لست أنغمس بقولي هذا في نقد سوسيولوجي ، يحجب الكثير من البيانات ، ويجهل الكثير من الباقي . وكل ما أؤكده هو أن كل الشئون الإنسانية يتداخل بعضها في بعض ، وأن كل تاريخ ، من ثم ، يتضمن تجريداً ، وأنك في محاولتك أن تحصل على فهم كامل لشعر حقبة من الحقب تجد نفسك مدفوعاً إلى أن تأخذ في الحسبان موضوعات تلوح ، للوهلة الأولى ، ضئيلة التأثير في الشعر . وعلى ذلك فإن لهذه الموضوعات صلة كبيرة بنقد الشعر . ومثل هذه الموضوعات هو ما يمكننا من أن نفهم عجز وردزورث عن أن يتذوق بوب ، وكون الشعراء الميتافيزيقيين غير ذوي صلة باهتماماته ، هو وكولردج ، في أحيانهما .

أما وقد استبقينا الملاحظات السابقة في أذهاننا ، فإني أتحول إلى النظر إلى الأهمية الكبرى ، في كتاب « سيرة أدبية » ، للتفرقة بين التوهم والخيال التي أشرت إليها ، وإلى تعريف الخيال كما يرد في قطعة لاحقة : « في مبدأ الأمر أدت بي تأملاتي المتكررة إلى شك مؤداه أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف — بدلاً من أن تكونا — بحسب الاعتقاد الشائع — إما اسمين لها معنى واحد ، أو — على أقصى تقدير — الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها » . وفي الفصل الثالث عشر يرسم التفرقات المهمة التالية :

« وعلى ذلك فإني أعد الخيال إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأولي عندي هو القوة الحية والعامل الأول لكل إدراك حسي إنساني ، وهو تكرار في الذهن المتناهي لفعل الخلق الأبدي في عبارة « أنا أكون » اللا نهائية . وأعد الخيال الثانوي صدى للسابق ، يوجد مع الإرادة الواعية ، ومع ذلك فإنه يتطابق مع الأول في نوع عمله ، ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة ، وفي نمط عمله . إنه يذيب ويشعب ويفكك لكي يعيد الخلق ، أو حيثما كانت هذه العملية

محالة فإنه يناضل فى كل الأحوال ليصوّر ويوحّد . إنه أساساً حيوى ، حتى برغم أن كل الموضوعات (من حيث هى موضوعات) ثابتة وميتة أساساً .

« والتوهم ــ على النقيض من ذلك ــ ليست له معادلات يتلاعب بها ، وإنما هناك الثابت والمحدد . ومن المحقق أن التوهم ليس شيئاً سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، على حين أنه يمتزج بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التى تعدّله ، والتى نعبر عنها بكلمة اختيار . وبالدرجة نفسها ، فإنه لابد للتوهم من أن يتلقى من الذاكرة العادية كل مواده جاهزة من قانون التداعى » .

لقد قرأت شيئاً من هيجل وفيخته ، فضلاً عن هارتلى (الذى يبرز ، فى أى لحظة ، عند كولردج) وأنسيته ؛ أما شلنج فإنى جاهل به تماماً إلا من طريق غير مباشر . وإنه لواحد من أولئك المؤلفين الكثيرين الذين كلما طال تركك لهم دون قراءة ، قلّت رغبتك فى قراءتهم . ومن هنا فإنى أخفق تماماً فى تذوق هذه القطعة . إن ذهنى أثقل وأشد عينية من أن يتابع أى سبحة من الاستدلال المستغلق . وإذا كان الفرق بين الخيال والتوهم ، كما قلت ، لا يزيد من الناحية الفعلية عن أن يكون فرقاً بين الشعر الجيد والشعر الردىء ، فهل نكون قد زدنا عن أن قمنا بدورة حول مخزن روبن هود ؟ ففقط إذا كان يمكن للتوهم أن يكون مكوناً للشعر الجيد ، وإذا استطعت أن تبين وجود شعر جيد ، ازداد جودة ، من جراء وجوده ؛ وفقط إذا كانت التفرقة تجلو تفضيلنا الفورى لشاعر على آخر ، يمكن أن تكون هذه التفرقة ذات فائدة لذهن عمل ، كذهنى . إن التوهم قد لا يكون « سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان » ؛ غير أنه لا يلوح من الحكمة أن نتحدث عن الذاكرة من حيث علاقتها بالتوهم ، ونغفلها تماماً فى حديثنا عن الخيال . وكما تعلمنا من كتاب الدكتور لويس « الطريق إلى زانادو » (إذا لم نكن نعرف ذلك من قبل) فإن الذاكرة تلعب دوراً أكبر كثيراً من ذلك الذى يمكن أن يثبته ذلك الكتاب . إن الأستاذ لويس لم يكن يعالج إلا الذكريات الأدبية ؛ وإنها لتمثل النوع الوحيد من الذكريات الذى يمكن تتبعه وتعرفه على نحو كامل ؛ غير أنه كم هناك من أشياء فى الذاكرة تدخل فى الخلق ، غير قراءاتنا وحدها ! لقد كشف السيد لويس فيما أظن عن أهمية الاختيار الغريزى واللا شعورى ، كما كشف عن أهمية الاختيار المتعمد . إن ذوق كولردج ، فى مرحلة من حياته ، قد أفضى به ، فى بداية الأمر ، إلى أن يقرأ ، بشراهة ، طرازاً معيناً مــن الكتب ، ثم إلى أن يختار ويختزن أنواعاً معينة من الصور من هذه الكتب[4] . وأنا خليق بأن أقول إن ذهن أى شاعر جدير بأن يمغنط ، بطريقته الخاصة ، لكى يختار آليا فى قراءاته (من الصحف المصورة والروايات الرخيصة بالتأكيد ، كما من قراءاته للكتب الجدية . وأقل الأشياء احتمالاً أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريدية (برغم أنه حتى هذه الأخيرة هى بمثابة غذاء لبعض الأذهان الشعرية) المادة ــ صورة أو عبارة أو كلمة ــ التى قد تنفعه فيما بعد . وهذا الاختيار ، فيما يحتمل ، يجرى عبر مجموع حياته الحساسة ، فقد تكون هناك خبرة طفل فى العاشرة ، صبى صغير يحدق فى ماء البحر ، فى بركة بين الصخور ، ويكتشف شقائق البحر لأول مرة . إن الخبرة البسيطة (وهى ليست بالبساطة التى تبدو عليها ، وذلك عند الطفل غير العادى) قد تكمن فى ذهنه لعشرين سنة ، ثم تعاود الظهور متحورة ، فى سياق شعرى ما ، محمل بأعظم ضغط تخيلى . إن فى الخيال قدراً كبيراً من الذاكرة ، إلى الحد الذى تجد معه أنك إذا أردت أن تفرق بين الخيال والتوهم ، على طريقة كولردج ، فينبغى عليك أن تحدد الفرق بين الذاكرة فى الخيال والذاكرة فى التوهم ، وليس يكفى أن تقول إن أحدهما « يذيب ويشعب ويفكك » الذكريات لكى يعيد الخلق ، على حين أن الآخر يعالج « الثابت والمحدد » . ذلك بأن هذه التفرقة لا تعطيك ، فى حد ذاتها ، خيالاً وتوهماً متميزين ، بل مجرد درجات من النجاح التخيلى . قد يلوح من ملحوظة السيد ريتشاردز[5] أنه يكاد يكون فى مثل حيرتى إزاء القطعة التى أوردتها ، أو ــ على الأقل ــ إزاء جزء منها . ذلك بأن عليك أن تنسى كل شىء عن التوهم عند كولردج لكى تتعلم منه أى شىء عن الخيال ــ كما هو الشأن مع أديسون . غير أن ثمة الكثير الذى يمكن تعلمه من كولردج . وأنا أورد قطعة أخرى بالشكل الذى اختصرها به مستر ريتشاردز :

« وتلك القوة التركيبية السحرية التى خصصنا لها ــ هى وحدها ــ اسم الخيال . .تكشف عن نفسها فى موازنة أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة . . . والإحساس بالجدة والطزاجة إزاء الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف ، مع نظام أكثر من المألوف ، حكم يقظ دائماً ، أو امتلاك للنفس ثابت ، مع حماسة وشعور عميق أو حماسى» . « الحس بالبهجة الموسيقية . . . مع المقدرة على رد الكثرة إلى وحدة التأثير ، وتعديل سلسلة من الأفكار بفكرة أو شعور واحد غلاب » .

أما عن قيمة مثل هذه الأوصاف ، من وجهة نظر النقد النفسى اليوم ، فهو ما يمكن أن نعرفه على أفضل نحو من كتاب السيد ريتشاردز الذى سقتها منه . إن ما يعنينى إنما هو مسألة أقل عمقاً ، ألا وهى مكانة وردزورث وكولردج فى العملية التاريخية للنقد . وستكونون قد لاحظتم ، فى القطعة التى أوردتها لتوى ، ثراء وعمقاً ووعياً بالتعقد يبعد بها كثيراً من مدى درايدن ، ولو أنه كان كذلك . ولست على يقين من أن كولردج قد تعلم من الفلاسفة الألمان ، أو من هارتلى قبل ذلك ، بالقدر الذى يظن أنه تعلمه منهم ؛ فإن أفضل ما فى نقده يلوح نابعاً من رهافة بصيرته وحذقها ، إذ كان يتأمل خبرته الخاصة بكتابة الشعر . ومن بين هذين الشاعرين ، بوصفهما ناقدين ، كان وردزورث هو الأفضل معرفة بما هو مقبل عليه ؛ فبصيرته النقدية فى هذا « التصدير » الواحد وفى « الملحق » تكفى لأن تضعه فى أرفع مكان . ولست أعزو إليه هذه المكانة لأنه كان معنياً بإحياء الزراعة ، والعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك ، برغم أن لمثل هذه الاهتمامات دلالتها . إن فى شعره وفى تصديره إحياء روحياً عميقاً ، وإلهاماً أقرب إلى أن يكون

قد انتقل إلى بسى ونيومان ؛ إلى رسكن وأصحاب المذهب الإنسانى العظماء ، منه إلى الشعراء المفوضين فى الجيل التالى لجيله . من المحتمل أن يكون كولردج بسلطته الراجعة إلى قراءاته الواسعة ، قد قام بأكثر مما قام به وردزورث ، فى سبيل توجيه الاهتمام إلى عمق المشكلات الفلسفية التى قد تؤدى بنا دراسة الشعر إليها . ولا يحتاج هذان الرجلان معاً إلى ثالث يمثل عقل عصر من التغير الواعى ؛ فليست المسألة مقصورة على أنهما كانا مهتمين بمجموعة متنوعة من الموضوعات التأملية ، وبمسائل عملية مهمة لعصرهما ، وإنما المسألة هى أن اهتماماتهما كانت متداخلة . وقد ظهرت أول علامة ضعيفة لمثل هذا التعقد عندما اشتق أديسون نظريته عن الخيال فى الفنون من نظريات لوك . وعند وردزورث وكولردج لا نجد مجرد مجموعة متنوعة من الاهتمامات ، أو حتى الاهتمامات الحارة ، بل نجد عاطفة واحدة يعبر عنها من خلال هذه الاهتمامات كلها : لقد كان الشعر ، عندهما ، تعبيراً عن مجموع من اهتمامات موحدة .

حاولت أن أعرض نقد درايدن وجونسون ، فى هذه المراجعة البالغة الإيجاز ، من حيث ملاءمته لمراحلها التاريخية ، وهى حقبة سادت فيها ، من حيث فرص التصميم الأدبى ، حالة من السكون . وحاولت أن أعرض نقد وردزورث وكولردج بوصفه نقد عصر من التغير . وحتى إذا صح أن التغير يشق طريقه دائماً ، تحت الأرض ، فى حقب الثبات ، وأن أزمنة التغير تحتوى فى ثناياها على عناصر الحدود التى من شأنها أن توقفها ، نجد أن بعض ضروب التثبيت أعمق أساساً من غيرها . فمع ماثيو أرنولد ، نجىء إلى حقبة من الثبات الظاهرى ، كانت ضحلة وسابقة لأوانها .

ملحوظة على الفصل الرابع

عن تقويم السيد هربرت ريد لشعر وردزورث

ثمة نظرة إلى الشعر الإنجليزى ، تقادم عليها العهد بعض الشىء ، ترى أن الخط الرئيسى للشعر الإنجليزى من ملتون إلى وردزورث ، أو ربما حتى قبل ملتون ، بمثابة فاصل عاثر الحظ ، نجد فيه أن ربة الفن الإنجليزية ، إن لم تكن ذاهلة عن عقلها ، فهى على الأقل غير متمالكة لملكاتها . ويؤسفنى أن أجد السيد هربرت ريد يعيد تقرير هذه النظرة ويؤكدها ، تلك النظرة التى كانت ، إلى حد كبير ، من تأليف وردزورث . إن السيد هربرت ريد ، مثل السيد ريتشاردز ، واحد من معاصرىّ القلائل ، الذين لا أشعر قط بالسعادة حين أختلف معهم . غير أنى عندما أجده يكتب ما يلى ، فى مقالته الصغيرة الجديرة بالإعجاب « الشكل فى الشعر الحديث » ، لا يسعنى إلا أن أتساءل : « إلام نحن ذاهبون ؟ » .

« إن الموروث الرئيسى للشعر الإنجليزى . . . يبدأ بتشوسر ، ويبلغ ذروته النهائية عند شكسبير ، ويعارضه أغلب الشعر الفرنسى قبل بودلير ، وما يدعى بالمرحلة الكلاسيكية فى الشعر الإنجليزى ، وهى تبلغ أوجها عند ألكسندر بوب ، وأمير الشعراء الراحل . وقد أعاد إقراره فى إنجلترا وردزورث وكولردج ، وطوره إلى حد ما براوننج وجيرارد مانلى هوبكنز . وفى عصرنا شعراء من نوع ويلفرد أوين وإزرا باوند وت . س . إليوت » .

وأنا أوافق على هذا إلى حد ما ، بمعنى أنى أجرؤ على القول بأن تقويمى للشعراء الباكرين ، شاعراً شاعراً ، خليق أن يقارب تقويم السيد ريد ، وأن إعجابى بأمير الشعراء الراحل لضئيل ضآلة إعجابه به ، وإن كنت أشك فى وجود تعمد طفيف لزجه به فى هذا السياق . ولكنى ألاحظ ، أولاً ، أن السيد ريد يؤثر وردزورث بالذكر ويستبعد ملتون . غير أنه عندما يضطلع شاعر بمهمة فى مثل ضخامة المهمة التى اضطلع بها ملتون ، فهل من المفيد أن نوحى بأنه لم يكن يعدو أن يمثل طريقاً مسدوداً ؟ وهل بليك شاعر أهون شأناً من أن يحسب حسابه ؟

أما عن الشعر الفرنسى ، فإن السيد هربرت ريد ينقذ الموقف بتحفظه (الماثل فى كلمة « أغلب ») ، بحيث أظن أن راسين ، أستاذ بودلير ، يطلق صيحة ضعيفة (هنا) . أوليس من التعسف أن نؤكد أن « المرحلة الكلاسيكية » فى الشعر الإنجليزى (إذا كان لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح أساساً) تبلغ ذروتها فى بوب ؟ من المحقق أن جونسون ينتمى إليها ، وكذلك — مع لمسة من العاطفية المغرقة بل التهافت — جراى وكولنز . وأين ترانا نضع لاندور ، إن لم يكن فى الموروث « الكلاسيكىّ » ؟ وأبادر إلى أن أضيف ملحوظة السيد ريد التالية : « إن التفرقة ليست مجرد تفرقة بين ما هو « كلاسيكىّ » وما هو « رومانسىّ » ؛ فهذه التفرقة تومىء إلى اتجاه آخر » . وأظن أنى أفهم هذا التحفظ . وإذا كنت أفهمه ، فإنى أوافق عليه . ومع ذلك يلوح أن السيد ريد كان يستخدم مصطلح « كلاسيكىّ » بمعنيين . إن تقسيمات السيد ريد تبلغ من الوضوح مدى لا يدع أى ذهن مرتاحاً . فهو يعد العملية الشعرية لعقل كعقل درايدن وعقل كعقل وردزورث متباينة تماماً ، ويقول صراحة عن فن درايدن « إن مثل هذا الفن ليس شعراً » . والآن فإنى لا أستطيع أن أرى مبرراً لأن يكون عقل درايدن ووردزورث أشد اختلافاً فى طريقة عملهما عن عقل أى شاعرين آخرين . ولست أعتقد أن عقل أى شاعرين يعملان بالطريقة نفسها ، وذلك على قدر ما نعلم عن الموضوع ما يكفى لأن يجعل كلمة « يعمل » تعنى أى شىء على الإطلاق . بل إنى لا أعتقد أن عقل الشاعر الواحد يعمل بالطريقة نفسها فى قصيدتين مختلفتين ولكنهما متساويتان فى الجودة . غير أنه ينبغى أن يكون هناك شىء مشترك بين العملية الشعرية لأذهان جميع الشعراء . ويورد السيد ريد ، تأييداً لحجته ، قطعة من تصدير قصيدة سنة العجائب **Annus Mirabilis** لم أوردها :

« إن إنشاء كل القصائد إنما هو ، أو ينبغى أن يكون ، مسألة فطنة . والفطنة فى الشاعر ، أو كتابة الفطنة (إذا أذنتم لى باستخدام هذه التفرقة المدرسية) ، ليست سوى ملكة الخيال فى الكاتب التى نجد أنها ، كمثل كلب مولد خفيف الحركة ، تجرى

وتطوف بحقل الذاكرة ، إلى أن تثب على الفريسة التي خرجت لمطاردتها ، أو هي ـ دون مجاز ـ التي تنقب في كل أنحاء الذاكرة بحثاً عن أنواع هذه الأشياء أو تمثلاتها التي ترسم لنفسها تطويرها . إن كتابة الفطنة هي ما أحسن تعريفه ، وهي الثمرة الموفقة للفكر ، أو نتاج الخيال » .

لقد كنت خليقاً أن أعد هذا مجرد وصف موفق ـ باللغة التي كانت مستخدمة في عصر درايدن ، وعلى مستوى من الاستبصار أقل عمقاً من استبصار كولردج أو وردزورث ، في خبر حالاتهما ـ لنوع العملية نفسه التي كان هذان الأخيران يحاولان أن يصفاها بلغة أقرب إلى لغتنا ولكن السيد ريد يقول : كلا ؛ لأن ما يتحدث عنه درايدن إنما هو شيء مختلف ؛ إنه فطنة مكتوبة وليس شعراً . ويلوح لي أن السيد ريد قد وقع في الغلطة التي ذكرتها في النص ، ألا وهي الظن بأن درايدن لا يعدو أن يتحدث عن نوعه الخاص من الإنشاء الشعري ، وأنه كان عاجزاً تماماً عن تذوق تشوسر وشكسبير . ومع ذلك فإن كل ما أستطيع أن أعتمد عليه أنا شخصياً في نهاية المطاف ، إنما هو نوع المتعة التي أستمدها من شعر درايدن .

ويمكن أن يصاغ هذا الاختلاف على شكل استعارة . ويلوح أن السيد ريد يكلف نفسه مهمة طرد الشياطين ، وإن كان ذلك على نحو أقل عنفاً مما يفعله السيد باوند ، الذي لا يترك شيئاً سوى غرفة أحسن كنسها ، ولكنها غير مزينة . إن ما أراه في تاريخ الشعر الإنجليزي ليس تملكاً شيطانياً بقدر ما هو انفصال في الشخصية . فإذا قلنا إن إحدى هذه الشخصيات الجزئية التي قد تنمو في ذهن قومي هي تلك التي كشفت عن نفسها النقاب في الحقبة ما بين درايدن وجونسون ، كان علينا أن نعيد إدماج هذه الخاصة ، وإلا كنا معرضين لأن لا نحصل على غير مناوبات متتابعة من الشخصية . ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو ، ضمن أشياء أخرى ، شخص لا يعيد فحسب موروثاً كان معلقاً ، وإنما هو شخص يعيد في شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث . ولستُ بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شيء آخر في تاريخ شعب من الشعوب . وإنه لمن التزيد أن تقول إن العقل الإنجليزي قد شُوش منذ عصر شكسبير ، وإنه في الحقبة الأخيرة فحسب نفذت بعض أشعة ، على فترات متقطعة ، إلى ظلمته . فلو أن الداء كان مزمناً إلى هذا الحد ، لكان قد فات مرحلة العلاج .

شلي وكيتس

١٧ فبراير ١٩٣٣

قد يبدو أن الثورة التي أحدثها وردزورث كانت بعيدة المدى . ولا ريب أنه لم يكن أول شاعر يقدم نفسه على أنه الرسول الملهم ، كما أن هذه ليست بالتأكيد حالته ؛ فلعل بليك قد ادعى ـ وله بعض الحق ـ أنه سبر ألغاز النعيم والجحيم ، ولكن لا يبدو أن أي دعوى من دعاوى بليك تنحدر إلى « الشعراء » عموماً . لقد كان بليك ـ ببساطة ـ يرى رؤى ويستخدم شعره في عرضها . ولم يكن سكوت وبيرون في أعماله الأكثر رواجاً ، إلا مسليين اجتماعيين . إن وردزورث هو حقاً أول رجل في غمرة الشئون المضطربة في عصره يضيف إلى سلطة الشاعر سلطة جديدة هي الاندماج في الشئون الاجتماعية ، وتقديم لون جديد من العاطفة الدينية يبدو أن تفسيرها امتياز وقف على الشاعر وحده . ومنذ أصدر ماثيو أرنولد منتخباته من شعر وردزورث ، أضحى من الشائع أن يلاحظ أن عظمة وردزورث الحقيقية بوصفه شاعراً لا شأن لها بآرائه أو بنظرياته في المعجم اللفظي أو بفلسفته إزاء الطبيعة ، وأن عظمته إنما توجد في القصائد التي لا غاية له من ورائها . ولست واثقاً من أن هذا الانحصار النقدي لن يجاوز حده ، أو أننا نستطيع الحكم على شعر إنسان والاستمتاع به في الوقت الذي نسقط فيه من حسابنا الأشياء التي كان يعنى بها عناية عميقة ، والتي وجه شعره إلى تفسيرها . إني لأتساءل : لو أننا استبعدنا اهتمامات وردزورث ومعتقداته فكم يبقى إذن ؟ أليس من الضروري لكي نقدر عظمة وردزورث الحقيقية أن نحتفظ بهذه الاهتمامات والمعتقدات ونبقيها في أذهاننا بدلاً من استبعادها عمداً استعداداً للإستمتاع بشعره ؟ تأمل ـ على سبيل المثال ـ شاعراً من أجمل شعراء الجزء الأول من القرن التاسع عشر : لاندور . إنه في الشعر والنثر أستاذ لا مجال للشك في أستاذيته ، وهو مؤلف قصيدة طويلة واحدة على الأقل تستحق أن تُقرأ أكثر مما تُقرأ الآن ، ولكن سمعته لم تبلغ أبداً الحد الذي تقارن معه بسمعة وردزورث أو أي من الشاعرين الأصغر سناً ، واللذين يتعين علينا أن نتناولهما الآن . ليس السبب في إحلالنا وردزورث المكان الذي يحتله هو تلك الحفنة من القصائد ، أو ذلك العدد من الأبيات المنفصلة التي تعبر عن عاطفة أعمق مما كان لاندور يستطيع التعبير عنه ، وإنما ثمة شيء كامل في مثل عظمة وردزورث ؛ شيء ذو دلالة في مكانه من قالب التاريخ ؛ وهو شيء يستحق أن نذكره . علينا إذا أردنا أن نقدر لأنفسنا عظمة شاعر من الشعراء أن ندخل في حسابنا تاريخ عظمته . إن وردزورث جزء أساسي من التاريخ . أما لاندور فلا يعدو أن يكون محصولاً ثانوياً رائعاً .

لقد كانت لشلي آراء في الشعر ، وكان يستخدم الشعر في عرض هذه الآراء . وبمجيء شلي يصدمنا ، منذ البداية ، ذلك العدد الكبير من الأشياء التي كان يتوقع من الشعر أن يقوم بها . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذي لا يجوز أن نتوقعه من الشعر الذي يقول لنا ، في كلمة عن مذهب النباتيين « إن الأورانج أوتان يشبه الإنسان تماماً من حيث ترتيب الأسنان وعددها على السواء » . من الحق أن ملاحظاته التي ذيّل بها قصيدته « الملكة ماب » لا تعبر إلا عن آراء تلميذ ذكي ومتحمس ، ولكنه تلميذ يعرف كيف يكتب . وفي كل أعماله ـ التي لا تعد قليلة بالنسبة إلى قصر حياته ـ لا يدعنا ـ فيما أظن ـ ننسى أنه كان يحمل أفكاره على محمل الجد . إن أفكار شلي تلوح لي دائماً أفكاراً مراهقة ـ وقد اصطلحت جميع الأسباب على أن نهملها كذلك . ويلوح لي أيضاً أن الحماسة لشلي

إنما هى من شأن المراهقين ؛ فشلى ، عند أغلبنا ، يمثل مرحلة الحدة التى تسبق النضج ، ولكن كم من الناس يستطيعون أن يتخذوه رفيقاً لهم طوال العمر ؟ إنى أعترف بأنى لا أفتح ديوان شعره قط حين أريد أن أقرأ شعراً ، وإنما أفتحه فقط عندما أود الرجوع إلى شىء ما . وأنا أجد أفكاره منفرة . وصعوبة الفصل بين شلى وأفكاره ومعتقداته أشد منها فى حالة وردزورث . والاهتمام السيرى الذى أثاره شلى دائماً يجعل من العسير علينا أن نقرأ الشعر دون تذكر للرجل : وقد كان الرجل خالياً من روح الفكاهة ، متحذلقاً ، مركز الاهتمام على النفس ، يكاد يكون ، فى بعض الأحيان ، وغداً . وإذا استثنينا لمعة عارضة من الإدراك الحاذق تتبدى عندما يتحدث عن الآخرين ولا يكون معنياً بشئونه الخاصة أو بالكتابة الجميلة ، فسنجد أن رسائله بليدة على نحو لا يطاق . وهو يضاد ، على نحو مدهش ، كيتس الجذاب . ومن ناحية أخرى فأنا أقر بأن وردزورث لم يكن بالشخصية الجذابة هو كذلك ، ولكنى لا أستمتع فقط بشعره كما لا أستمتع بشعر شلى ، وإنما أستمتع به الآن أكثر مما كنت أفعل حين قرأته لأول مرة . وكل ما أستطيعه هو أن ألتمس الأسباب (مقللاً من تحيزاتى بقدر ما أستطيع) التى تجعل إساءة شلى لاستخدام الشعر تصدمنى أكثر من إساءة وردزورث استخدامه .

يلوح أن شلى كان يملك ، بدرجة عالية ، تلك الملكة غير المعهودة ؛ ملكة الإدراك العاطفى الحار للأفكار المجردة . أما كونه كان أحياناً على غير يقين من مشاعره الخاصة ــ كما قد نُغرى بأن نعتقد ، حين تحيرنا فلسفة قصيدته « ابيسكيديون » ــ أو لم يكن ، فمسألة مختلفة تماماً . ولست أعنى بذلك أن ذهن شلى كان ميتافيزيقياً أو فلسفياً ، وإنما كان ذهنه ــ من بعض النواحى ــ بالغ التشويش : لقد كان قادراً على أن يكون فى آن واحد ، وبالحماسة نفسها ، من عقلانيى القرن الثامن عشر ، وأفلاطونياً غائم الرؤية . غير أنه كان بوسع المجردات أن تثير فيه وجداناً قوياً ؛ وقد ظلت أفكاره ثابتة ، برغم أن ملكته الشعرية نضجت . ولنا أن نحدس ما إذا كان ذهنه خليقاً بأن ينضج هو كذلك ، إذ من المحقق أنه فى آخر قصائده ــ وأعظمها فى رأيى وإن تكن ظلت ناقصة ، قصيدة « انتصار الحياة » ــ ثمة دلائل لا على كتابة أفضل مما نجده فى أى قصيدة طويلة سابقة له فحسب ، وإنما على مزيد من الحكمة أيضاً .

« وعند ذلك اكتشفت أن ما خلته جذراً عجوزاً ، نابتاً
على نحو شائه غريب ، من جانب التل
كان ، على التحقيق ، أحد أولئك (هكذا Sic) الطاقم
المضلل
وأن العشب الذى خلته يتدلى واسعاً
أبيض ، لم يكن سوى شعره النحيل الذى فقد لونه
وأن الفجوتين اللتين حاول عبثاً إخفاءهما
كانتا ، أو كانتا فيما مضى ، عينين . . . »

فنحن نجد هنا دقة فى الصور وقصداً جديدين على شلى . غير أنه على قدر ما يمكننا أن نحكم ، لم ينج شلى تماماً من وصاية جودوين ، حتى عندما كان يتبين ، بوصفه إنساناً ، شعوذته . ولابد أن ثقل السيدة شلى كان شديد الوطأة أيضاً . وحين نتناول عمله على ما هو عليه ، ودون تخمينات عقيمة عن المستقبل ، فقد يكون لنا أن نتساءل : أمن الممكن أن نهمل « الأفكار » الموجودة فى قصائد شلى ، لكى نتمكن من الاستمتاع بشعره ؟

إن السيد أ. أ. ريتشاردز يستحق أن ننسب إليه شرف الريادة فى مشكلة الاعتقاد عند الاستمتاع بالشعر . ولابد لى من أن أترك أى تتبع منهجى لهذه المشكلة له ولمن هم مؤهلون لتتبعها فى أثره . غير أن شلى يثير المسألة على نحو يختلف عن ذلك الذى لاحت لى عليه فى كلمة عن هذا الموضوع ذيلت بها مقالة لى عن دانتى . لقد كنت ، فى تلك الكلمة ، معنياً بقارئين مفترضين : أحدهما يتقبل فلسفة الشاعر ، والآخر يرفضها . وعلى قدر ما يكون الشاعران موضوع النقاش من طراز دانتى ولوكريتيوس ، يلوح لى أن هذا يغطى المسألة . إنى لست بوذياً ، ولكن بعض الكتب البوذية المقدسة الباكرة تؤثر فىّ على نحو ما تفعل أجزاء من العهد القديم . ومازال بمستطاعى أن أستمتع بـ « عمر » فيتزجرالد ، برغم أنى لا أعتنق فلسفته ، الأقرب إلى الرفاهية والضحالة ، فى الحياة . غير أنى أنفر نفوراً إيجابياً من بعض آراء شلى ؛ وهذا يعوق استمتاعى بالقصائد التى ترد فيها هذه الآراء . وثمة آراء أخرى له تلوح لى مفرطة فى صبيانيتها إلى الحد الذى لا أستطيع معه أن أستمتع بالقصائد التى ترد فيها . ولست أجد أنّ من الممكن أن أتخطى هذه القطع ، وأقر عيناً بالشعر الذى لا يعوز فيه تقرير طالباً الموافقة . والذى يزيد المشكلة تعقيداً هو أنه فى شعر ، فى مثل طلاقة شعر شلى ، يوجد قدر كبير مما لا يعدو أن يكون سجعاً ردیئاً . خذ ما يلى على سبيل المثال :

« على النفخ فى صورة المعركة
فررت إلى هنا ، مسرعاً ، مسرعاً ، مسرعاً .
بين الظلمة الملقاة من عل .
بعيداً عن تراب العقائد البالية ،
وعن لواء الطاغية الممزق ،
وحوالى كانت تتجمع ، محمولة إلى أمام ،
وتمتزج عدة صيحات ــ
الحرية ! الأمل ! الموت ! النصر ! »

قلما كان ولتر سكوت يتدنى إلى مثل هذا المستوى ، وإن كان بيرون أكثر منه تدنياً إليه . غير أنه فى مثل هذه السطور الخشنة وغير القابلة للتنغيم ، يزداد استياء المرء من الأفكار ، والأفكار التى تجرعها شلى كاملة ، ولم يتمثلها قط ، والمتجلية فى هذه الكلمات المتداولة : العقائد البالية ، والطغاة ، والكهنة ، التى كان شلى

يستخدمها ، بتكرار كثير . وإن الأجزاء الرديئة من القصيدة لقادرة على أن تلطخ الكل ، بحيث إنه عندما يرتفع شلى إلى الذرى ، عند نهاية القصيدة :

« إن معاناة الويلات التى يظنها الأمل بلا نهاية ،
وغفران الأخطاء الأقتم سواداً من الموت أو الليل ،
وتحدى القوة التى تلوح كلية القدرة ،
والحب والتحمل والأمل إلى أن يخلق الأمل
من بين حطامه الشىء الذى يتأمله . . . »

وهى أبيات لا تمنح محتواها اعتقاداً أو إنكاراً ، لا نتمكن من الاستمتاع بها استمتاعاً كاملاً . والمرء لا يتوقع من القصيدة أن تظل محتفظة بنغمتها من البداية إلى النهاية ؛ فإن فى بعض القصائد الطويلة التى تعد من أكثر قصائد نوعها نجاحاً علاقة بين القطع الأشد توتراً والقطع الأشد تحللاً ، هى فى حد ذاتها جزء من نموذج الجمال . غير أن الأبيات الجيدة بين أبيات رديئة لا يمكن قط أن تمنحنا أكثر من متعة يشوبها الأسف . وعندما أقرأ قصيدة « ابسكيديون » ، أرتبك تماماً إزاء أبيات من هذا النوع :

« وفى هذا الصدد يختلف الحب الصادق عن الذهب والطين ،
إن تقسيمه لا يعنى إنقاصاً له . . .
ولم أكن قط من تلك الشيعة الكبيرة
التى يقول مذهبها إنه ينبغى على كل امرىء أن يختار
من بين الجمع حبيبة أو صديقاً
ثم يرسل بكل الباقين ، برغم جمالهم وحكمتهم ،
إلى النسيان البارد . . . » .

بحيث إنى عندما أقع ، بعد ذلك بأبيات قليلة ، على صورة جميلة من هذا النوع :

« رؤيا كإبريل المتجسد ، تحذر
بالابتسامات والدموع ، وتجمد الهيكل العظمى
فى مقبرته الصيفية » .

يصيبنى من الصدمة ، عند العثور عليها فى مثل هذه الصحبة المهملة ، قدر ما يصيبنى من المتعة لعثورى عليها أساساً . ولابد لنا من أن نقر بأن أفتن قصائد شلى الطويلة ، فضلاً عن بعض من أردأها ، هى تلك التى حمل فيها أفكاره على محمل الجد جداً(٦) . وقد كانت هذه الأفكار هى التى نفخت فى « الفحمة الآخذة فى الانطفاء » ، الحياة ، ولسنا نستطيع ــ بأكثر مما نستطيع فى حالة وردزورث ــ أن نتجاهلها دون أن نحصل على شىء ليس أكثر شبهاً بشعر شلى من شبه دمية شمعية بشلى نفسه .

قال شلى إنه يكره الشعر التعليمى ؛ ولكن شعره الخاص تعليمى أساساً ، وإن لم يكن (توخيا للعدل) تعليمياً بالمعنى نفسه الذى كان يستخدم به تلك الكلمة . إن رأى شلى الذى جهر به فى الشعر ليس مختلفاً عن رأى وردزورث . واللغة التى يلبس بها هذا الرأى فى مقالة « دفاع عن الشعر » إنما هى لغة بالغة التفاصح . وإذا استثنينا تلك الصورة الجليلة التى يوردها جويس فى موضع ما من روايته « يوليسيز » : « إن الذهن عند الخلق أشبه بفحمة آخذة فى الانطفاء ، يوقظها تأثير ما غير مرئى ــ كريح غير دائمة الهبوب ــ إلى لمعة عارضة » ، فإن مقالته تلوح لى قطعة من الكتابة أدنى من مقدمة وردزورث العظيمة . إنه يقول أشياء أخرى فاتنة أيضاً ، ولكن القطعة التالية أشد دلالة على الطريقة التى يربط بها الشعر بالنشاط الاجتماعى للعصر :

« الشعر هو أضمن بشير ورفيق وتابع ليقظة شعب عظيم لإحداث تغير مفيد فى الرأى أو المؤسسات . ففى مثل هذه الحقب ، يكون ثمة تراكم للقدرة على التوصيل وتلقى مفهومات حادة ومفعمة بالعاطفة ، تتعلق بالإنسان والطبيعة . والأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة قد يكونون فى كثير من الأحيان ــ وذلك على قدر ما يخص الأمر عدة أجزاء من طبيعتهم ــ ذوى صلة قليلة الحظ من الوضوح بتلك الروح من الخير التى هم رسلها . غير أنه حتى عندما ينكرون ويجحدون فإنهم يكونون مجبرين على أن يخدموا تلك القوة التى تسكن عرش أرواحهم » .

ولست أدرى ما إذا كان شلى ، وهو يتقدم بهذه التحفظات عن « الأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة » يفكر فى عيوب بيرون أو فى عيوب وردزورث ؛ إذ ليس من المحتمل أنه كان يفكر فى عيوبه هو . غير أن هذا تقرير إما أن يكون صادقاً أو زائفاً . فإذا كان يريد أن يقول إن الشعر العظيم يجنح دائماً إلى أن يواكب « تغيراً (شعبياً) فى الرأى أو المؤسسات » ، فنحن نعلم أن هذا ليس حقاً . وكون ملكة « توصيل وتلقى تصورات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة » تتزايد فى مثل هذه الحقب إنما هو أمر مشكوك فيه ؛ لأن المرء خليق بأن يجد الناس (فى هذه الحالة) مشغولين بأمور أخرى . ولا يلوح أن شلى ، فى هذه القطعة ، يضمر أن الشعر فى حد ذاته يساعد على تحقيق هذه التغيرات ، ويزيد من قوتها ، ولا هو بالذى يؤكد أن الشعر نتاج ثانوى مألوف للتغيرات التى من هذا النوع ، ولكنه يؤكد وجود علاقة ما بين الأمرين ، وعلى هذا يؤكد وجود علاقة معينة بين شعره وأحداث عصره ، مما يستتبع القول بأن كلا من هذين الأمرين يلقى ضوءاً على صاحبه . وربما كان هذا هو أول ظهور للنظرية الحركية أو الثورية فى الشعر ؛ لأن وردزورث لم يعمم القول إلى هذا الحد .

وقد يكون لنا الآن أن نعود إلى هذا السؤال : إلى أى مدى يمكننا أن نستمتع بشعر شلى ، دون أن نوافق على الاستخدام الذى يوجهه إليه ، أى دون أن نشاركه آراءه وتعاطفاته ؟ لقد كان دانتى بطبيعة الحال تعليمياً على قدر ما يمكن للمرء أن يجد شاعراً تعليمياً . وقد ذهبت فى مكان آخر ، ومازلت أذهب ، إلى أنه ليس

من الضرورى أن تشارك دانتى معتقداته لكى تستمتع بشعره[٧] . ولئن لاح أننى فى هذا المثال أمد من رقعة تسامح ذهن متحيز ، فإن مثال لوكريتيوس صالح لأن يورد كذلك : إن المرء قد يشارك دانتى معتقداته الأساسية ، ومع ذلك يستمتع بلوكريتيوس إلى أقصى حد . فلماذا إذن لا يمتد هذا العفو العام إلى وردزورث وإلى شلى ؟ وهنا يبادر السيد ريتشاردز إلى نجدتنا[٨] فى الوقت المناسب تماماً :

« إن كولردج حينما لاحظ أن « تعليقاً إرادياً للإنكار » يصحب الكثير من الشعر ، كان يلاحظ حقيقة مهمة وإن لم يصفها فى أوفق الاصطلاحات ، لأننا لا نعى الإنكار ، ولا نعلقه إراديا فى هذه الحالات . ومن الأفضل أن نقول إن مسألة الاعتقاد أو الإنكار ، بالمعنى الذهنى لهاتين الكلمتين ، لا تثور قط حين نقرأ على النحو الصحيح . وإذا ثارت لسوء الحظ ، إما لغلطة فى الشاعر أو لغلطة فينا ، فإننا نكون لحظتها قد توقفنا عن القراءة ، وغدونا علماء فلك أو لاهوتيين أو اخلاقيين ، أى أشخاصاً منهمكين فى طراز آخر مختلف تماماً من النشاط » .

وعلى قدر ما يكون نفور شخص مثلى من شعر شلى غير راجع إلى تميزات لا صلة لها بالموضوع ، أو إلى نقطة عمياء بسيطة ، بل يكون راجعاً إلى خاصة ينفرد بها الشعر وليس القارىء ، فقد يكون لنا أن نستنتج أن مصدر الصعوبة لا يكمن فى تقديم الشاعر لمعتقدات لا أومن بها ، أو لمعتقدات ، إذا صغنا الأمر على أشد الأنحاء تطرفاً ، تثير مقتى . وأبعد من ذلك عن الصواب أن ترجع الصعوبة إلى أن شلى يستخدم عمداً ملكاته الشعرية فى نشر مذهب — فإن دانتى ولوكريتيوس قد فعلا الشىء نفسه . وأنا أرى أن الموقف هو كما يلى : عندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو « وجهة النظر فى الحياة » المقدمة فى القصيدة أمراً يستطيع عقل الشاعر أن يتقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة ، فإنه لا يضع عقبة أمام استمتاع القارىء ، سواء كان يقبله أو ينكره ، يوافق عليه أو يأسف له . أما عندما يكون اعتقاداً يرفضه القارىء على أنه طفولى أو ضعيف ، فإنه قد يمثل لدى القارىء ، الذى أوتى ذهناً حسن النمو ، حائلاً كاملاً تماماً .

وأنا ألاحظ ، عرضاً ، أننا نستطيع أن نفرق — ولكن دون دقة — بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتخيلية فى خدمة الأفكار التى يعتنقونها بحرارة ، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التى يعتنقونها ، بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد ، على أنها مادة للقصيدة . ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين هذين الطرفين الافتراضيين ؛ ولكن النقطة التى نضع عندها الشاعر لابد أن تظل عصية على الحساب الدقيق . وإنى لأميل إلى الظن بأن السبب فى أنى كنت ثملا بشعر شلى وأنا فى الخامسة عشرة ، فى حين أجده الآن لا يُقرأ تقريباً ، ليس هو أننى كنت فى تلك السن أقبل أفكاره ، ثم صرت أرفضها منذ ذلك الحين ، بقدر ما هو أنه فى تلك السن لم تكن « مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد » — كما يسميها السيد ريتشاردز — تثور . فليست المسألة هى أننى كنت ، منذ ثلاثين عاماً خلت ، أستطيع أن أقرأ شلى وأنا واقع تحت تأثير وهم بددته التجربة ، بقدر ما هى أنه لما لم تكن مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد تثور حينذاك ، فقد كنت فى وضع أفضل كثيراً ، يمكننى من الاستمتاع بالشعر . وكل ما آسف له هو أن شلى لم يعش حتى يضع مواهبه الشعرية — التى كانت من الطبقة الأولى يقيناً — فى خدمة معتقدات أقدر على الإقناع . وما كانت هذه المعتقدات لتحتاج — بالنسبة لأغراضى هنا — أن تكون أحظى منى بالقبول .

ومهما يكن من أمر فإن المشكلة أكبر من ذلك . وقد استوقفتنى عبارة واردة فى المقدمة التى كتبها السيد ألدس هكسلى لرسائل د. هـ. لورانس . إنه يقول عن لورانس : « ما أشد المرارة التى كان يكره بها نظرة فيلهلم — مايستر للحب على أنه تربية ، ووسيلة للثقافة ، وتدريب للنفس ! » . وهذا صحيح . وقد كان لورانس — فى رأيى — مصيباً فيه . ولكن هذه النظرة تسرى فى تضاعيف أعمال جوته . وأنت إذا كنت تنفر منها ، فما عساك أن تصنع بجوته ؟ أترى « الثقافة » تتطلب منا أن نقوم (وهو ما لم يقم به لورانس قط ، وما أحترمه لأجله) بجهد واع لكى نقصى عن أذهاننا كل عقائدنا ومعتقداتنا الحارة عن الحياة عندما نجلس لقراءة الشعر ؟ لئن كان الأمر كذلك ، فسيعود بالوبال على الثقافة . ومن ناحية أخرى لا ينبغى علينا أن نعمد — مثلما يفعل الناس أحياناً — إلى التمييز بين المرات التى يكون فيها الشاعر « شاعراً » ، والمرات التى يكون فيها « واعظاً » ؛ فهذه مهمة مسرفة فى اليسر . ولئن حاولت أن تحرر أعمال شلى أو وردزورث أو جوته بهذه الطريقة ، لن تجد نقطة أولى بالوقوف عندها من غيرها ، كما أن ما ستخرج به من هذه العملية — فى نهاية المطاف — إنما هو شىء ليس بشلى ولا وردزورث ولاجوته على الإطلاق ، وإنما هو مجرد كومة لا اتصال بينها من المقطوعات الجذابة ، وأنقاض الشعر نفسه . وأنت باستخدامك ، أو إساءتك استخدام ، مبدأ الفصل هذا إنما تتعرض لخطر أن تبحث فى الشعر عن متعة وهمية خالصة ، وأن تفصل بين الشعر وكل شىء آخر فى العالم ، وأن تخدع نفسك وتحرمها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به فى نموك .

منذ بضع سنوات خلت حاولت أن اعبر فى مقالة لى عن شكسبير عن نقطة مؤداها أن دانتى كان يمتلك « فلسفة » بمعنى لم يكن شكسبير يعتنق به أى فلسفة ، أو أى فلسفة مهمة . ولدى من الأسباب ما يحدونى إلى الاعتقاد بأنى لم أنجح فى توضيح هذه النقطة البتة . من المحقق — فيما يقول الناس — أن شكسبير كان يعتنق « فلسفة » ، حتى ولو لم يستطع صياغتها ، ومن المحقق أن قراءتنا لشكسبير تمنحنا فهما أوسع وأعمق للحياة والموت . وبرغم أنى كنت حريصاً على الا أولّد مثل هذا الانطباع ، يلوح لى أنى قد جعلت بعض القراء يظنون أنى بهذا أقوّم شعر شكسبير على أنه أقل قيمة من شعر دانتى . إن الناس يميلون إلى الاعتقاد بأن ثمة لبابا واحداً للشعر من نوع ما ، ينبغى علينا أن نجد له صيغة ، وأنه يمكن ترتيب الشعراء حسب امتلاكهم لجزء كبير أو صغير من ذلك اللباب . لقد شرح دانتى ولوكريتيوس فلسفات صريحة ، ولم يفعل

شكسبير ذلك . وهذه التفرقة البسيطة بالغة الوضوح ، ولكنها ليست بالضرورة على درجة عالية من الأهمية ؛ فالشيء المهم هو ما يميز كل هؤلاء الشعراء عن شعراء من نوع وردزورث وشلي وجوته . وهنا ، مرة أخرى ، أظن أن السيد ريتشاردز يستطيع أن يلقى بعض الضوء على هذه المسألة .

وأنا أعتقد أنه لكي يكون الشاعر فيلسوفاً أيضاً فعليه أن يكون في حقيقة الأمر رجلين : ولست أستطيع أن أفكر في أي مثل لهذا الانفصام التام ، ولا أنا أستطيع أن أرى أي شيء يمكن أن نكسبه من ورائه ؛ فإن العمل يؤدي داخل جمجمتين خيراً مما يؤدي داخل جمجمة واحدة . وكولردج هو المثال الواضح لهذا ؛ ولكني أعتقد أنه لم يتمكن من ممارسة أحد هذين النشاطين إلا على حساب النشاط الآخر . إن الشاعر قد يستعير فلسفة أو قد يستغني عنها ؛ وعندما يتفلسف عن بصيرته الشعرية الخاصة فإنه يكون معرضاً لأن يقع في الخطأ . وثمة قدر كبير من ضعف الشعر الحديث قد فسر في بضع صفحات من مقالة السيد ريتشاردز القصيرة المسماة « العلم والشعر » . وعلى الرغم من أنه يخص د. هـ. لورانس بالفحص ، فإن قدراً كبيراً مما يقوله يصدق على الجيل الرومانسيّ أيضاً . يقول : « إن التفرقة بين عيان انفعال وعيان من طريق الانفعال ، ليس بالأمر الميسور على الدوام » . وأعتقد أن وردزورث كان ينزع إلى الخطأ نفسه الذي وجد السيد ريتشاردز أن لورانس قد ارتكبه . أما حالة شلي فهي أقرب إلى أن تكون مختلفة : لقد استعار أفكاراً — وهذا كما قلت أمر مشروع تماماً — ولكنه استعار أفكاراً شعثاء ؛ وحينما عثر عليها خلط بينها وبين حدوسه الخاصة . أما عن جوته ، فربما كان الأقرب إلى الصدق أن نقول إنه أدلى بدلوه في كل من الفلسفة والشعر ، وأنه لم يحرز نجاحاً عظيماً في أيهما . لقد كان دوره الحقيقي هو دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو أو لا برويير أو فوفنارج .

ومن ناحية أخرى ، فإني خليق بأن أرى أنه من قبيل التبسيط الزائف أن تقدم أيامن هؤلاء الشعراء ، أو تقدم لورانس ، الذي كان السيد ريتشاردز يتحدث عنه ، على أنه — ببساطة — حالة خطأ فردي ثم تقف بالأمر عند ذلك . ولست أرغب في تقديم مفارقة حينما أؤكد أن عظمة كل كاتب من هؤلاء الكتاب ترتبط ، على نحو لا ينفصم ، بممارسته للخطأ ، وتنويعه الخاص على هذا الخطأ ؛ فمكانهم في التاريخ ، وأهميتهم بالنسبة لجيلهم والأجيال التالية ، يدخلان في هذا الموضوع . وليست هذه مسألة شخصية بحت ؛ فإنهم ما كانوا ليبلغوا ما بلغوا من العظمة ، بدون الحدود التي حالت بينهم وبين أن يكونوا أعظم مما كانوه . وهم ينتمون إلى ذلك العدد من المهرطقين العظماء الموجودين في كل عصر . وهذا هو ما يضفي عليهم دلالة مختلفة تماماً عن دلالة كيتس ، وهي شخصية فريدة في حقبة متنوعة ، ومرموقة .

وكيتس يلوح لي أيضاً شاعراً عظيماً . إني لست سعيداً بقصيدة « هايبريون » ؛ فهي تشتمل على أبيات عظيمة ، ولكني لا أعلم ما إذا كانت قصيدة عظيمة . إن أناشيده — بخاصة فيما يحتمل « أنشودة إلى سايكي » — تكفي لتأكيد صيته . ولكني لست معنيّاً بدرجة عظمته قدر ما أنا معني بنوعها ؛ ونوعها إنما يتجلى على نحو أوضح في رسائله منه في قصائده . وعلى النقيض من الأنواع التي راجعناها ، فيلوح لي أن نوعه أقرب إلى نوع شكسبير[9] . ومن المحقق أن رسائله هي ألمع وأهم رسائل كتبها أي شاعر إنجليزي . فأثرة كيتس — على ما هي عليه — هي أثرة الشباب التي كان الزمن خليقاً بأن يفتديها . إن رسائله هي ما ينبغي أن تكون عليه الرسائل ؛ فالأشياء الفاتنة فيها ترد بلا توقع ؛ فلا هي تدخل ولا هي تبرز ، وإنما هي تأتي بين الأمور الهينة الشأن ، وملاحظاته التي أوحت بها قصيدة وردزورث « الفجرية » ، في رسالة إلى بيلي في عام ١٨١٧ ، ذات نوعية من أفتن أنواع النقد ، وعلى أعمق درجة من النفاذ :

« يلوح لي أنه لو كان وردزورث قد فكر ، على نحو أعمق قليلاً ، في تلك اللحظة ، لما كتب القصيدة البتة . وإني خليق بأن أحكم عليها بأنها كتبت في أثناء واحدة من أكثر حالاته النفسية راحة طوال حياته — ضرب من منظر خلوي ذهني تخطيطي ، وليست بحثاً عن الحقيقة » .

وفي رسالة إلى ذلك المراسل نفسه ، بعد ذلك بأيام قلائل . يقول :

« وعرَضاً ينبغي عليّ أن أقول شيئاً ألحّ عليّ في الآونة الأخيرة ، وزاد من اتضاعي وقدرتي على الخضوع ، ألا وهو هذه الحقيقة : إن الرجال ذوي العبقرية عظماء كبعض المواد الكيماوية الأثيرية التي تؤثر في بنية الذهن المحايد ، غير أنه ليست لهم أي فردية ، أو أي شخصية محددة — وإني لخليق بأن أدعو أولئك الذين لهم أنفس ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، رجال قوة »[10] .

فهذا هو نوع الملحوظة التي عندما تصدر عن رجل في مثل صغر سن كيتس لا يمكن أن توصف إلا بأنها من نتاج العبقرية . ولا يكاد يوجد تقرير واحد لكيتس عن الشعر ليس صادقاً ، حين يُفحص بعناية ، ومع التسليم الواجب بصعوبات التوصيل . والأكثر من ذلك أن ما يقوله يصدق على شعر أعظم أو أنضج من أي شيء كتبه هو نفسه .

غير أني قد أغريت بالإسهاب في الحديث عن اللمعان والعمق العامين للملاحظات المنتثرة عبر رسائل كيتس ؛ ومن المحتمل أن أجد ما يغريني بأن أعلق ، أيضاً ، على مزاياها ، بوصفها نماذج للمراسلة (وإن كان هذا لا يعني أنه يخلق بالمرء أن يحتذي أي نموذج في كتابة الرسائل) وعلاقتها بشخصيته الجذابة . لقد كانت خطتي ، في هذا الإطار البالغ الضيق ، هي أن أشير فقط إليها بوصفها برهاناً على طراز من الأذهان الشعرية بالغ الاختلاف عن أي من تلك التي كنت أتحدث عنها لتوي . إن أقوال كيتس عن الشعر ، المنتثرة عبر مراسلاته الخاصة ، تظل قريبة جداً من العيان ، وليس لها علاقة ظاهرة بعصرها ، حيث إنه لا يلوح أنه كان ، شخصيّاً ، مهتماً اهتماماً يستغرقه بالشئون العامة — برغم أنه

عندما كان يتحول إلى مثل هذه الأمور ، كان يجلب إليها ذكاء حاذقاً ونفاذاً . لقد كان وردزورث ذا حساسية بالغة للحياة الاجتماعية والتغيرات الاجتماعية . وكل من وردزورث وشلى مُنظّران . أما كيتس فلم تكن له نظرية ، وما كان تكوين نظرية ليتصل باهتماماته ، بل كان غريباً على ذهنه . ولو أننا أخذنا كلًّا من وردزورث أو شلى على أنه ممثل لعصره ، وصوت عصره ، فإننا لا نستطيع أن نعد كيتس كذلك . بيد أننا لا نستطيع أن نتهم كيتس بأى تراجع أو رفض ، فقد كان عاكفاً فحسب على عمله . لم تكن لديه نظريات ؛ ومع ذلك فقد كان ذا ذهن « فلسفى » بالمعنى الذى يناسب الشاعر ، وبالمعنى الذى نقول به ذلك عن شكسبير ، وإن كان ذلك بدرجة أدنى مما نجده عند شكسبير . إنه لم يكن مشغولاً إلا بأرفع فوائد الشعر ، غير أن هذا لا يتضمن القول بأنه لا يجوز للشعراء ، من سائر الأنماط ، أن يعنوا صواباً ـ وأحياناً عن التزام ـ بسائر فوائده .

الهوامش

(١) « ذا سبكتيتور » (المتفرج) ، ٢١ يونيو ، ١٧١٢ ، العدد ٤١١ .

(٢) ترى ماذا كان تصور وردزورث للغة الطبقات العليا من المجتمع ؟

(٣) فى ترجمته لحياة وردزورث .

(٤) وذلك عن طريق تذوق سليم . فظروف الاستكشاف الباكر قد تنبه أخيلة من حاولوا أن يسجلوا ، بدقة ، ما رأوا على نحو ينقل انطباعاً دقيقاً بها إلى الأوربيين الذين لم يخبروا أى شىء شبيه بهذا الانطباع . وكثيراً ما تنبه هذه الظروف ـ كما هو طبيعى ـ الخيال بما يتعدى حدود الإدراك الحسى ، ولكننا نجد عادة أن الصور الدقيقة ـ وهى ما قد يمكن التحقق من صدقه ـ هى العنصر الأشد دلالة .

(٥) « أصول النقد الأدبى » ، ص ١٩١ .

(٦) إنه لا يلوح ، على سبيل المثال ، فى مظهر من يأخذ أفكاره بغاية الجد فى قصيدة « ساحرة أطلس » التى إخالها ، برغم كل سحرها ، جديرة بأن نستبعد على أنها هينة الشأن .

(٧) أكد السيد أ. أ. هاوسمان (فى كتابه « اسم الشعر وطبيعته » ، ص ٣٤) أن « الشعر الدينى الجيد ، سواء عند كبل أو دانتى أو إيسوب ، يحتمل أن يكون أكثر الناس إنصافاً فى تذوقه ، وأقدرهم على التمييز فى الاستمتاع به ، هم غير المؤمنين » . وثمة ذرة صلبة من الصدق فى هذا ، ولكنه إذا فهم بمعناه الحرفى انتهى إلى أن يكون هراء .

(٨) « النقد التطبيقى » ، ص ٢٧٧ .

(٩) لم أقرأ كتاب السيد مرى « كيتس وشكسبير » وربما كنت لا أقول أكثر مما قاله السيد مرى بطريقة أفضل ، وعلى نحو أكثر استقصاء فى ذلك الكتاب . وإنى لعلى يقين من أنه قد فكر فى هذه المسألة على نحو أعمق كثيراً من تفكيرى فيها .

(١٠) يورد السيد هربرت ريد هذه القطعة فى كتابه (الشكل فى الشعر الحديث) ، ولكنه يتابع تأملاته إلى نقطة لا أود أن أتابعه فيها .

جدل المعادل السمعي والمعـــادل الموضوعي في النقـــد الأدبـــي*

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين

تقديم :

لعل من أبرز مظاهر الحركة الأدبية والنقدية والفكرية في قرننا العشرين ، الذي بدأ رحلة وداعه منذ قليل ، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق ، ذلك النمو المتزايد في الوعي بالذات . وقد نبه على هذه الظاهرة منذ أواسط القرن أدباء كبار من أمثال بول ڤاليري ؛ ولكن ما يمكن ملاحظته منذ ذلك الحين ، هو ذلك الموقف المتكافيء ضديّاً لدى إنسان هذا القرن ؛ أي الوقوع في مصيدة الوعي هذه ، أو الوعي بالوعي ، إن صح التعبير . لقد شكل هذا الموقف هوية الإنسان المعاصر ، وانعكس على كل آثاره التي يستعد لتركها وديعة في قاموس التاريخ ، ذلك « الوافد المتأخر في تطور الكون » ـ على حد تعبير صاحب المقالة الحالية .

فهل يكون القرن الحادي والعشرون هو قرن استعادة الإنسان لتوازنه داخل « التاريخ » أم أننا سوف نمضي دون أن ننظر إلى الوراء لتصبح « شيئاً » آخر ؟ أغلب الظن هو أن الإنسان سوف يسعى إلى استرداد ذاته مرة أخرى على نحو يحفظ عليه إنسانيته في مختلف أوجه نشاطه . ولعل ما يحدث من تغييرات في عالم اليوم دليل على الرغبة الملحة في إعادة النظر والبدء مرة أخرى .

وعلى نحو نقدي متميز ، تمثل المقالة الحالية جهداً مبكراً في التنبيه على ضرورة إقامة التوازن المشار إليه ، في مجال الأدب والنقد ، وبخاصة نقد الشعر . وقد كتبت في أواخر الخمسينيات من هذا القرن ، لتشكل بداية الخيط لكاتبها الذي ظل يهتم بالموضوع نفسه حتى أوائل الثمانينيات . وقد ولد صاحب المقالة ، والتر ج . أونج Walter J.Ong في عام ١٩١٢ ؛ وهو على ما يبدو أمريكي الجنسية . عمل أستاذاً جامعياً كما يتضح من نهاية مقدمة كتابه (١٩٨٢) . وقد نشر هذه المقالة منذ أكثر من أربعين عاماً في دورية « مقالات في النقد» مجلة فصلية للنقد الأدبي : " Essays in Criticism : A Quarterly Journal of Literary Criticism " ـ ع ٨ (١٩٥٨) . والنص المترجم هنا مأخوذ من هازرد آدمز Hazard Adams (1971) « النظرية النقدية منذ أفلاطون» " Critical Theory Since Plato " ص ١١٥٨ ــ ١١٦٦ . والعنوان الإنجليزي للمقالة هو : " Dialectic of Aural and Objective Correlatives " . وقد أضفت في العنوان عبارة « في النقد الأدبي » وإن كانت المقالة تركز على القصيدة بوصفها « النموذج الأمثل للعمل الأدبي » ـ على حد تعبير الكاتب . وأونج يبدو مهتماً بالموضوع الجوهري هنا منذ ذلك الحين ؛ حيث تشمل قائمة كتبه ومقالاته عناوين تؤكد ذلك ، من مثل : « حضور الكلمة » (١٩٦٧) ، و « البلاغة ، الرومانسية ، والتقنية » (١٩٧١) ، و « الأسطح المتماسة للكلمة » (١٩٧٧) ، ومقالة بعنوان « الكتابية والشفاهية في عصرنا » (١٩٧٨) . ولعل هذه المقالة الأخيرة تحملنا نشير إلى كتاب أونج « الشفاهية والكتابية : تكنولوجيا الكلمة » (١٩٨٢) وهو الكتاب الذي أوشكت على الانتهاء من ترجمته إلى العربية .

* أهدي هذه الترجمة إلى الشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح .

ولعلنا نلاحظ المدى الواسع لاهتمام أونج بالموضوع نفسه على مدى أكثر من ثلاثين عاماً . ولعل هذا يكون سبباً كافياً يدعونا إلى ترجمة بعض أعمال هذا المؤلف إلى اللغة العربية ؛ وهو على حد علمى لم يترجم إليها من قبل . لقد بدأت ثورة جديدة فى النقد الأدبى وتحليل نصوصه ، تفيد من أطروحات أونج وغيره ممن أرسوا دعائم نظرية التقاليد الشفاهية ، وعلى رأسهم ميلمان بارى Milman Pary والبرت لورد Albert Lord فى الستين سنة الأخيرة .

من الواضح أن أونج يرمى من اختيار عنوان مقالته إلى أن يستدعى إلى الأذهان مصطلح إليوت « المعادل الموضوعى » الذى أشار إليه لأول مرة فى مقالته عن « هاملت ومشكلاته » (١٩١٩) . وخلاصة ما يطرحه أونج هنا تتبلور فى أن النقد الأدبى أسرته لغة تموضع القصيدة ؛ أى أنها تحولها إلى شىء بمنأى عنا ، وأن على الناقد ، كى يحدث توازناً لهذا الميل فى النظر إليها ، أن يعالجها بوصفها حدثاً كلامياً ، من حيث إنها تنتمى إلى عالم الصوت ؛ أى بما هى صوت . ذلك بأن القصيدة وسط يقابل فيه شخص ما « دخيلة » شخص آخر . وهذه « الدخائل »[1] لكونها بلا مكان ، تؤسس — إذا استخدمنا اصطلاح « مارتن بوبر Martin Buber » — « أنا / أنت I / thou » بدلاً من علاقة « أنا / هو I / it » ، التى هى سمة للعلم . « إن أعمال الأدب » ، كما يقول أونج ، « تتألف من كلمات ، . . . والكلمات نفسها تحتفظ فى نفسها وبشكل حتمى بشىء من مسرى ميلادها الداخلى فى باطن تلك الدخيلة التى هى شخص ما » . وبدلاً من أن تكون أعمال الأدب مظاهر سطحية لهذه الدخيلة ، فهى — إلى حد ما على الأقل — مظاهر « فيض » لها أو مظاهر « إيجاز » .

ولا تسعى مقالة أونج إلى نفى فكرة القصيدة من حيث هى شىء ، بل إنها تجاهد فى سبيل طرح ثنائية جدلية على النقد الأدبى ، بحيث يمكن رؤية العمل الأدبى فى إطاريه : السمعى والموضوعى . ووجهة النظر هذه تدين بالكثير لتقاليد الفلسفات الظواهرية والوجودية ، التى ترفض فى بعض أشكالها تقسيم الخبرة إلى ذات وموضوع ، وتدعو إلى معالجة الأدب بوصفه حدثاً كلامياً ؛ بما هو حوار ، ومن حيث هو خبرة مباشرة للأشياء فى ذاتها .

ولعل مراجعة الكاتب فى الجزء الأخير من مقالته لمشكلات نقدية « لاتزال عصية حتى اليوم » — بعبارة المؤلف — تعكس بلورة مبكرة من منظور جديد لقضايا فى النقد الأدبى لاتزال تشغلنا حتى اليوم . ذلك بأن المنظور الجديد للمؤلف كتب له أن يتنامى بموازاة منظورات جديدة أخرى ، مع وجود بعض التداخل بين الاتجاهين ؛ وهو تداخل يدعو له أونج فى هذه المقالة المبكرة . وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو فى كتابه الأخير (١٩٨٢) غير راض عن نظرة الاتجاهات الجديدة تلك إلى العمل الأدبى ؛ لأنها — فى رأيه — لم تفد من الأطروحة الأساسية التى يؤمن بها . أما المشكلات التى يعرض لها هنا فهى : مشكلة « حدود » العمل الأدبى ؛ قضية النوع الأدبى ؛ وظيفة الناقد ؛ وأخيرا مشكلة التاريخ والتقاليد الفنية . وهو يتناولها من خلال منظوره الأساسى الجدل الذى ينبغى أن يقوم بين المعادل السمعى — الشفاهى والمعادل الموضوعى فى الفن والأدب والنقد والفكر الإنسانى بشكل عام .

وأخيراً ، لعل ترجمة هذه المقالة إلى اللغة العربية تكون مراجعة مهمة جداً لذلك النقد الأدبى الذى شغل ساحتنا الفكرية العربية منذ أوائل القرن ، متبلوراً فى نقد مدرسة الديوان (١٩٢١) ، وحتى العقد الأخير ، حيث لم نفرغ بعد من الحديث حول البنيوية وما بعدها من نظريات النقد الأدبى . وهذه المراجعة لابد منها لأنها تقيم توازناً بين العقلية الكتابية التى سادت الثقافة الغربية وأنتجت أدبها ونقدها فى القرن العشرين بخاصة من ناحية ، والعقلية الشفاهية التى ينتمى إليها جل نتاجنا الأدبى ، وبخاصة الشعر ، من ناحية أخرى .

وسوف أدخل هوامش المؤلف فى المتن بين قوسين (وهى ليست كثيرة) ؛ وذلك من أجل أن أكرس الهوامش فى نهاية الترجمة لتلك التى سوف أضيفها ، توضيحاً لنقطة ما ، أو مناقشة لبعض آراء المؤلف ، أو ترجمة لعلم .

« ليس الصوت إلا هواء مكسوراً »

تشوسر

(١)

إن تشبيه القصيدة بأثر من الآثار أو بنوع ما من الأشياء لهو تشبيه قديم ، على الأقل منذ أن قال هوراس عبارته « لقد بنيت أثراً أكثر دواماً من البرنز » . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة تثبيتاً مؤكداً لهذه الموازاة بين القصيدة وشىء ما ، يتسم به عالم الناطقين بالإنجليزية فى الوقت الحاضر . وهنا نجد كتلة كبيرة من النقد تتغذى على هذه الموازاة ، التى لا تتحدد فحسب فى عناوين مثل عنوان كتاب كلينث

بروكس « القارورة المحكمة الصنع » ، أو كتاب وليام ك . ويمزات « الأيقونة اللفظية » ، بل توجد فى أساس كثير من تفكيرنا وكتاباتنا النقدية الأكثر فعالية من غيرها ؛ فريتشاردز ، فى كتابه « العلم والشعر » ، يتعامل مع القصيدة بوصفها « هيكلاً » لـ «جسم من الخبرة » ، بما هى « بنية » ، من خلالها « تتراصف النبضات » التى تشكل الخبرة جنباً إلى جنب (انظر أيضاً « النقد العلمى » ص ٨٥٧ من آدمز) . ويجيب رينيه ويلك وأوستن وارن فى كتابهما الواسع التأثير « نظرية الأدب » ، عن سؤالهما الأساسى حول كيفية وجود عمل أدبى من خلال شرحه بوصفه « بنية » من المعايير أو « نظاما تراكمياً » من القواعد . وتؤكد المقالة العظيمة لـ ت . س . إليوت « التقاليد والموهبة الفردية » ، النظر إلى القصيدة من حيث هى « أثر » ، وتعالج التقاليد بدون اهتمام زائد بتشكلها اللفظى فى حد ذاته . إن التقليد الشعرى ينظر إليه هنا دون اهتمام واضح بخاصيته السمعية الجذرية بوصفه حواراً بين إنسان وإنسان ، حواراً يحقق فيه كل تعبير لفظى وجوده . إن الائتلاف مع التقاليد عند السيد إليوت ليس مجرد ائتلاف أو لحناً مصاحباً ، ولكنه أشياء « يتلاءم » بعضها مع بعض . إن العملية الإبداعية هنا متخيلة خارج عالم الصوت ، فى مصطلحات (الأشياء) الكيميائية المتفاعلة . وعلى الرغم من تنكر السيد إليوت الحالى لهذه الفكرة ، فإن « معادله للموضوعى » (انظر « هاملت ومشكلاته » ، آدمز ، ص ٧٨٩) مشهور بحق ؛ لأنه صيحة محتشدة لحالة عقلية كاملة ، متأسسة على عالم المكان والأسطح . ومن الجدير بالملاحظة أنه فى إبان نشر مسرحية « الكاتب الثقة » لإليوت[٣] أصبح رمز الأداء الفنى أكثر التزاماً بالمرئى والملموس . إن بطل المسرحية السير كلود موهامر ، الذى أخفق فى أن يكون فناناً ، وإن كان شاعراً بالمعنى الأوسع للكلمة ، يظهر لنا فى هذا العمل بوصفه خزّافاً فاسداً .

إن الانحياز إلى ما هو مرئى وملموس أمر يتقاسمه الشعراء أنفسهم حينما يتكلمون عن إنجازاتهم . فأرشيبالد مكليش[٣] ، الذى كان دائماً راصداً حساساً للاتجاهات النقدية والأدبية فى عصره ، يقارن فى قصيدته « فن الشعر » بين القصيدة وجملة من « الأشياء » غير اللفظية ، المدركة فى صورها المرئية والمادية :

على القصيدة أن تكون ملموسة وبكماء
مثل حبة فاكهة كُرَوِيَّة الشكل ؛
أن تكون قديمة قِدَمَ الميداليات العالقة بإبهام اليد ؛
خرساء
صامتة صمت صخرة منشقة
من سلسلة صخور الماء قد نما الطحلب عليها ــ
على القصيدة أن تكون صامتة
صمت طيران الطيور .

إن هذا التصور ، بطبيعة الحال ، له مشروعيته ؛ فهو يذكرنا بمفاهيم « صُوَرِيَّة »[٤] سائدة ، سابقة عن الشعر « المحكم » و « الواضح » ــ المصنوع ؛ أى المصنوع من الصور (مع ميل إلى الصور المرئية) بدلاً من الكلمات . ولم يزل رد الشعر إلى الصور المرئية يوحى بنظريات أفلاطونية وأرسطية مبكرة عن الشعر ، من مثل « النظرية الكوداكرومية » ، التى تبناها سير فيليب سيدنى : « الشعر يجعل العشب أكثر اخضراراً والورد أكثر احمراراً » (انظر « دفاع عن الشعر » لسيدنى فى آدمز ص ١٥٧) . ولكن صيحة الصُّوريين أكثر إغراقاً من فكرة سيدنى وغيره عن القصيدة بما هى صورة « تتكلم » . (انظر هوراس ، فن الشعر ، آدمز ، ص ٧٣) .

(٢)

كثير من هؤلاء النقاد المشبعين بفكرة الأشياء ، والبنيات ، والهياكل ، والنظم التراكمية ، أكدوا جميعاً أن الشعر ينتمى إلى عالم الصوت حتى وهم يبددون هذا العالم فى شروح مؤسسة على تماثلات مكانية . ولكن لكى ننظر إلى العمل الأدبى فى وجوده الأولى الشفاهى والسمعى ، علينا أن ندخل بشكل أكثر عمقاً فى عالم الصوت هذا فى حد ذاته ؛ عالم أنا / أنت " I / thou " ، حيث يتواصل الأشخاص مع الأشخاص من خلال ذلك الرنين الداخلى الملىء بالأسرار ، الذى يزودنا به الصوت على أفضل ما يكون ، واصلين بين دخائل بعضنا البعض بطريقة لا يمكن لأحد منا أن يصل بها إلى داخله « شىء » ما على الإطلاق . هنا ، بدلاً من أن نختزل الكلمات إلى أشياء أو قوارير ، أو حتى أيقونات ، نأخذها ببساطة على نحو ما هى عليه وبشكل أكثر جوهرية ، بوصفها أحداثاً كلامية ، أو ــ بعبارة أخرى ــ بوصفها صيحات . إن كل فعل للقول ، بما فى ذلك الأدب كله ، هو جذرياً بمثابة صيحة ؛ صوت ينطلق من داخلة شخص ما ، تكيف وفقاً لتنفس الإنسان زفيراً يحتفظ بالصلة الوثيقة بالحياة التى نجدها فى التنفس ذاته ، والتى تسجلها اللغة فى اشتقاق كلمة نَفْس بمعنى نَفَس[٥] . « إن ذلك الذى يفقد نَفَسَه يفقد كذلك منطقه » . ولعلنا نضيف : إنه يفقد حياته كذلك . إن الصيحة التى تفاجىء أذننا ، ولو كانت صيحة حيوان ، هى ، بناء على ذلك ، علامة على شرط داخلى ؛ وهى فى الحقيقة شرط لتلك البؤرة أو ذروة صفة الداخلية الخاصة بالوجود الذى ندعوه حياة ؛ إنها غزو لكل المحيط الذى يلف الكائن الحى من خلال الحالة الداخلية له ، وغزو لمحيط الإنسان من خلال وعيه الداخلى ذاته . ودخيلة الإنسان لا تظهر نفسها بشكل كلى ، ولا تفقد جوهرها الداخلى خلال هذا الغزو ، بل على العكس تماماً ؛ إنها تحتفظ به وبرباطة جأشها فى الصيحة ، وتعلن لكل ما يوجد خارجها أو من حولها أن هذه الدخيلة موجودة ها هنا ، تظهر نفسها للآخرين ، رافضة التخلى عن ذاتها . إن صيحة المجروح ؛ صيحة الإنسان الذى يعانى ، تغزو ما يحيط به من كائنات ، وتلح

على أولئك الذين يسمعونها . ذلك لأن المجروح لا يتخلى أبداً عن نفسه التي بداخله . ولأن هذا الغزو في حالة الغارة أو الهجمة المفاجئة على دخائل الآخرين يكون كذلك بمثابة فعل جاذب بشكل غريب ، فإنه لا يتضمن قدراً كبيراً من فعل الخروج إلى الآخرين بقدر ما يتضمن من فعل جذب دخائل أخرى إلى تخوم وجوده . إننا نقول إن صوت الإنسان الذي برّح به الألم « يأسر » اهتمام الآخرين ؛ « يأسر » أنفسهم ذاتها ، و« يورطهم » معه ، من خلال جذبهم إلى داخلته ، وإجبارهم على مشاركته حالته تلك المقابلة لهم .

وليس ثمة ، في الحقيقة ، سبيل لأن تجسد صيحة ما نفسها تجسيداً كاملاً . إن علامة ما تصنعها أيدينا سوف تبقى بعد أن نرحل ، ولكن حتى أعماقنا الفيزيائية ، الجسدية ، مثلها مثل الأعماق الروحانية للوعي ــ التي تنطلق الصيحة منها ــ عندما تتوقف عن العمل بوصفها أعماقاً ، تكون الصيحة نفسها قد تلاشت . وفهمنا لما قد أنتجه شخص ما على مستوى المكان ـ كأن يكون قطعة من كتابة أو صورة ــ ليس معناه على الإطلاق أننا نتأكد من أنه حي . أما أن نسمع صوته (بشرط ألا يكون معاداً إنتاجه من خلال جهاز مكاني جامد على أسطوانة فونوغرافية أو شريط تسجيل) فهذا معناه أننا متأكدون أنه حي .

« ليس الصوت إلا هواءً مكسوراً » ــ هكذا يقول النسر الثرثار المتحذلق الذي يطوف محلقاً في حلم تشوسر في بيت الشهرة . ولم يقتصر الأمر على أن يقفز قلب تشوسر المرعوب وطائر اللب إلى فمه لحظة سماعه هذه العبارة ، بل إن لسانه قد التصق بحلقه من الداخل حين قالها . لقد أحس أن هذا الاختزال البسيط للصوت إلى هواء « مكسور » ، ومن ثم إلى عناصر مكانية ، كان أمراً غير حقيقي من الناحية النفسية ، وأمراً سطحياً أكثر مما ينبغي . واليوم لدينا الوعي نفسه مثلما كان لدى تشوسر ، وإن يكن في سياق أكثر تعقيداً . فنحن نعرف أننا نستطيع أن ندرس الصوت من خلال الموجات القياسية ، على رسوم بيانية وعلى أجهزة رسم الذبذبات ، على نحو يجعلنا نقيسه بآلاف الطرق المختلفة . ولكننا نعرف أيضاً أن هذا الاختزال المكاني للصوت ، الذي يجسده بشكل تام ، والذي يمكننا من أن نتناوله علمياً وبدقة متناهية ، عيباً واحداً فائق الخطورة .

فمن خلال هذه الدراسة للصوت نعرف كل شيء فيها عدا الصوت نفسه . ولكي نتعرف كنه الصوت ، ينبغي علينا أن نوجده بشكل حقيقي ؛ أن نسمعه . وما أن نسمعه ، حتى تؤكد سمة الغموض فيه ــ تلك التي تجعله متميزاً حقاً من أي قياس أو رسم بياني ــ تؤكد نفسها مرة أخرى . وهذا ــ على وجه الدقة ــ ما يجعله يَصُوت .

إن كل تعبير لفظي ، وبصفة خاصة كل أدب حقيقي ، يظل إلى الأبد شيئاً تكتنفه الأسرار ، وذلك بالنظر إلى دخيلته غير الاصطناعية ، المتصلة بهذا الاقتصاد المراوغ وغير القابل للاختزال ، والداخلي لعالم الصوت ؛ فالكلمة ــ مثل النفس أو الشخص ــ ترفض أن تخضع بشكل كامل لأي من تلك المعايير الخاصة بالوضوح أو التحدد (الذي يعني « الانكشاف ») مثلما يحدث في اشتقاقنا الكلمات على أساس المعرفة والربط فيما بينها (على مستوى السطح) ، كأن تكون واضحة (منكشفة) ، أو مشروحة (ماثلة منبسطة) ، أو معرَّفة (ذات حدود جامعة مانعة) ، بل ترفض الكلمة كذلك أن تكون واضحة على نحو كلي (منفصلة عن أصلها أو خلفيتها) أو متميزة (مستنبتة في أرض أخرى) .

ولعلي لا أعبر بشكل صحيح عما أريد أن أقوله هنا عندما أقرر ببساطة أن الحدث الكلامي ، وبصفة خاصة العمل الأدبي الحقيقي ، ذو « عمق » ؛ ذلك لأن العمق مفهوم من المفاهيم التي يمكن أن تتبدد في مصطلحات الأسطح ، بشكل نهائي ، إن لم يكن بطريق غير مباشرة . أما مفهوم الدخيلة فلا يمكن أن يتبدد في هذه المصطلحات ؛ لأن ما أعنيه ها هنا بهذا المفهوم هو على وجه التحديد المقابل لمفهوم السطح ؛ هو ما ليس له سطح على الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً .

إن اللغة تحتفظ بهذه الدخيلة لأنها هي والمفاهيم التي تولد معها تبقى دائماً الوسط الذي يكتشف فيه الأشخاص مرة بعد أخرى أنهم أشخاص ، بمعنى أنهم يكتشفون دخائلهم وأنفسهم الحقيقية . والأشخاص الذين لا يتعلمون (بطريقة أو بأخرى) كيف يتحدثون ، يظلون بلهاء ، غير قادرين على الدخول ، بمعنى الكلمة إلى عالم أنفسهم . وعلى الرغم من حقيقة أن الحدث الكلامي نفسه ينبغي أن يكون دائماً ذا مرجعية ما ، على الأقل بشكل غير مباشر ، إلى حقيقة خارجية بالإضافة إلى مرجعيته الداخلية فإنه لا يمكن التخلص من طبقة صوت الحدث الكلامي الذي ينطلق نحو داخلة المتكلم ، فضلاً عن داخلة السامع ، الذي يعيد في داخلته كلمات المتكلم ؛ وبهذا يفهمها . وبسبب هذه المرجعية المزدوجة للغة ، إلى الشخص وإلى الشيء ، فإن عبارة « إياك لا أفهم » يمكن أن تكون معادلة لعبارة « الأشياء التي تحاول أن تقولها لا أفهمها » .

ولكن إذا كانت اللغة إجمالاً توجه البعض نحو داخل الإنسان ، متكلماً كان أو سامعاً ، فإن الأدب ، من بين كل أشياء اللغة ، يحوز من بعض النواحي على أعظم قدر من الدخيلة ، لأنه يوجد ، متميزاً من أشكال التعبير الأخرى ، داخل وسط الكلمات نفسها ولا يسعى إلى الهروب من هذا الوسط . ذلك في حين أن معظم أشكال التعبير الأخرى ، إن لم يكن جميعها ، تطمح ، بمعنى ما ، إلى مثل هذا الهروب . والتعبير العلمي يسير بشكل نمطي على هذا المنوال ؛ إنه يحيط الكلمات بتعريفات وحواجز من كل نوع لكي يحفظها إلى مدى بعينه من أن تدل على حياتها المنطلقة داخل عالم التواصل الداخلي الخفي بين الأشخاص ؛ ذلك العالم الذي جاءت إلى الوجود من خلاله . التعبير العلمي يسير نحو الشرح الكامل ؛ وهو يلوي الكلمات نحو أغراض عرضية على حساب أهداف جوهرية ؛ بمعنى أنه يحاول أن يحتفظ بمرجعية الكلمات إلى الواقع « الموضوعي » تحت نوع من التحكم الخارجي . إن العلم يستند بكل ثقله على الرسوم البيانية أو على مفاهيم ذات أشكال تخطيطية .

ومع ذلك فإن التعبير العلمي يضع تصميماته على أساس اللغة وإن يكن توفيقه ها هنا توفيقاً جزئيّاً ليس إلا ؛ وذلك لسببين : الأول ؛ أن الضبط العلمي للمصطلحات في حد ذاته نشاط علمي ، وليس تكنيكاً في تناول الموضوع ؛ ومن ثم فهو ينكشف عن دخيلة خفية بعينها . وفي أي لحظة من التطور ، لا يكون العلم نفسه ، ناهيك عن الفلسفة ، إلا حواراً مقيداً .

وثانياً ؛ يستطيع العلم بوصفه مصدر نفسه في مصطلحاته الصحيحة أن يفيد فحسب من ذخيرة الكلمات أو الوحدات الصرفية التي جاءت إلى الوجود بطريقة غير علمية أو لا علمية ؛ وهذا أمر يدعو إلى العجب . لقد كان على العلم أن يؤسس نفسه داخل لغة حية حقّاً ؛ لغة طالعة إلى الوجود عبر اشتقاقات متحكم فيها بطريقة غير علمية . وهكذا فإن صياغة التعبير العلمي والمفاهيم العلمية يتم تخفيفها في كل مكان بثوابت غير علمية . وسوف يظل الأمر هكذا دائماً . وفي التحليل الأخير ، تستطيع كل العلوم بشكل ما أن تبقى وتستمر من خلال الشرح في مصطلحات غير علمية ، وإلا فإن أحدا لن يكون قادراً على العبور من عالم الكلام الإنساني العادي إلى عالم المعاني العلمية ، إلا أن يكون قد ولد في هذا العالم الأخير . وهذا يعني أن العلم ، على نحو أساسي ، لا يستطيع أن يخترع كلمات جديدة بشكل كل ؛ إنه يستطيع أن يخترع فحسب تركيبات من تلك الكلمات أو الوحدات الصرفية التي ورثها من التاريخ ؛ أي من العالم الداخلي الذي قد تواصل فيه الإنسان مع الإنسان عبر أزمان بالغة الطول ، في حوار بالغ القدم ومركزي في قصة الإنسانية ، ومستمر في تلك الدخيلة العجيبة لعالم الصوت . ولأن هذا العالم الذي يعمل فيه العلم عالم داخلي ، ومن ثم غامض وغير مشروح ، فإن على العلم والفلسفة نفسيهما أن يسعيا بطريقة ما إلى التعبير عن هذا العالم خارجيّاً . ولهذا فإن شأن العلم ، وشأن الفلسفة بطريقة مختلفة ، أن يشرحا ؛ أن « يكشفا » أو « يخرجا » ؛ أن يفسرا ويستجليا الألغاز ؛ تلك الألغاز التي لعلها لن تظل ألغازاً بالمعنى ؛ وذلك لأنها ، على نحو ما ، سوف تبقى دائماً هكذا بصورة جزئية .

(٣)

وعلى الرغم من أن النقد ليس له أن يصبح معادلاً للعلم ، فهو إلى حد ما شرح ؛ وهو يمتلك شيئاً من هذه النزعة العلمية نفسها . وإذا لم يكن للنقد نفسه أن يصبح قصيدة فإن نقد القصيدة ينبغي أن يتضمن بعض التوضيح . ولعل موضوع النقد النهائي هو أن يقدم القارىء بشكل أكثر اكتمالاً إلى الغموض الذي هو القصيدة ، ولكن تكنيكه سوف يكون إلى حد ما « توضيح » أشياء بعينها .

ويجب الإقرار بأن النقد يسلم في وضوح ، أكثر مما يسلم العلم ، بغموض اللغة . ونظرة واحدة إلى معنى النقد نفسه ، مؤيداً بالاشتقاق المعقد للفظ ، توضح هذه الحقيقة ؛ لأن النقد جذريّاً يعني الحكم ، الذي لا يعني بدوره شرحاً أو رسماً بيانياً ، وإنما يعني قول نعم أو لا . والناقد ، بوصفه « قائلاً » نعم أو لا ، هو بمثابة أحد سكان عالم الصوت . إن فكرة الحكم ، المتمثل في فعل الإثبات أو النفي لا يمكن أن تختزل ببساطة في اصطلاحات التماثل المكاني . وهكذا فإن النقد أو الحكم ، بوصفه فكرة قابلة للتطبيق على نحو مؤكد بطريقة أو بأخرى في كل العلوم ، يرتبط بشكل لافت للانتباه إلى أقصى حد بإجراء عمليات في الأدب ، أو في الأعمال الفنية ، التي هي أيضاً ، على نحو ما سوف نرى ، بوسائلها الخاصة « كلمات » . وهذه الحقيقة تحمل شهادة مشاكسة لحقيقة أخرى هي أن الأدب يتحرك بالتأكيد في مملكة الكلمة . وفضلاً عن ذلك ، تشهد الأعمال الفنية على حقيقة أن الأدب (والفن) يوجدان في علاقة خاصة بداخلة الإنسان ، بتلك « النفس المؤثرة على نفسها ، الأكثر غرابة ، والأكثر استمراراً » ، على نحو ما يصفها جيرارد مانلي هوبكنز[٦] ؛ تلك النفس التي ترقد إلى الأبد ، ملفوفة في قرارها الغامض المعبر عنه بعبارة « الملفوفة بإحكام ، والصاعدة تماماً إلى (لا) أو (نعم) » (عن صورة شخصين شابين جميلين ، ص ٢٨) .

وأنا أعتقد أن مثل هذه الاعتبارات أو المنظورات ، ينبغي أن تطامن من طموحاتنا النقدية إلى اختزال العمل الأدبي – ونموذجه الأمثل القصيدة – إلى نوع من الموضوع . ذلك لأنه ، على الرغم من أن أعمال الأدب – على نحو ما يزعم إليوت بحق في مقالته عن المعادل الموضوعي – « ليست تعبيراً عن الشخصية ولكن هروباً من الشخصية » ، وأنها في هذا لا تشابه الحوار العادي ، فإنها مع ذلك ليست – على وجه التحديد – هروباً إلى موضوع ؛ إلى شيء يمكن إدراكه إدراكاً صحيحاً ، ولو على سبيل التشبيه ، في اصطلاحات الأسطح والإدراكات المرئية أو الملموسة . فالأعمال الأدبية تتكون من كلمات ، وهي – كما اقترحنا – كلمات تحتفظ في نفسها حتميّاً بشيء من دخيلة ميلادها داخل تلك الداخلة التي هي شخص ، وبوصفها صيحات تنطلق إلى « الخارج » ، ولكنها ليست امتدادات أو إسقاطات للدخيلة . وبهذا المعنى فإن وجهة نظر كامو وسارتر عن الإنسان ، بوصفه داخلة « تُمَظْهِر » نفسها ، ليست صحيحة تماماً بالنظر إلى واقع الموقف الإنساني . إننا سنكون أكثر توفيقاً لو احتفظنا باستعاراتنا بحيث تكون أقرب إلى عالم الصوت ، وفكرنا في الكلام والأعمال الأدبية من حيث هي « مظاهر فيض » ، أو – بشكل أفضل – مظاهر إيجاز لدخيلة ما . إن كل الكلمات التي يطلقها المتكلم تبقى ، كما رأينا ، بشكل ما مرتبطة به داخليّاً ، لكونها دعوة لشخص آخر ؛ لدخيلة أخرى ، كي تشارك داخلة المتكلم ؛ دعوة إلى الدخول فيها ، وليس للنظر إليها من الخارج . إن الثنائية الجدلية الهيجلية (السيد / العبد) تكشف عن بصيرة رائعة جزئيّاً ، ولكنها لا تغطى كل العلاقة (شخص / شخص) ، التي تنكشف عن الصوت بوصفه صوتاً .

ولما كانت كل الأعمال الفنية بمقياس ما أحداثاً كلامية ؛ تعبيرات منبثقة من النفس الإنسانية ، فإنها – كذلك – تنم عن هذه

الدخيلة . وحتى أعمال الخزف في « الكاتب الثقة » لإليوت ، لو استأنفنا تأملات سير كلود ، تتكون بهذا المعنى من كلمات ، مرددة لأصداء الحياة الإنسانية ؛ وذلك لأن سير كلود يستمر في تشخيص خبرته بالخزف من حيث هو أداة للتواصل بين الأشخاص :

ولكنى عندما أكون وحدى ، وأنظر إلى شىء واحد لمدة كافية ،

يتملكنى أحياناً هذا الإحساس بالتوحد

مع الصانع الذى أتكلم عنه ـ
إحساس بنشوة مُشجية
تجعل الحياة محتملة . . .

(٤)

إن قطعة الخزف تساعد على الربط بين الفنان المجهول والمراقب في أحوال كثيرة من نواح مختلفة ، بحيث توحدهما في كلٍّ تدخله الكلمة ، أو في كل لا يدخلها . لكن إذا كان يمكن أن يقال إن قطعة من الخزف أو أى موضوع آخر للفن يتشكل في كلمة أو كلمات ، فإنه يمكن أن يقال إن الأعمال الأدبية تفعل الشىء نفسه أو حتى ما هو أكثر . إنها لا تتشكل فحسب في كلمات ، بل إنها تتكون من كلمات . ولهذا السبب فهى تبقى أكثر غموضاً من بين كل أعمال الفن ، أكثر غموضاً ، حتى من الموسيقى ، التى هى ، متميزة من الكلمات ، صوت خالص ، ولكنها صوت ذو مرجع إنسانى مفتقد .

من الشائع أن أرسطو قد لاحظ ذات مرة أن الموسيقى هى أكثر الفنون « محاكاة » (السياسة ، ٥) ؛ وهذا يتضمن أنه ، مادام الفن محاكاة ، فإن الموسيقى هى الفن الأكثر إنجازاً ـ وهى فكرة متناقضة إذا كانت فكرتنا عن المحاكاة تتشكل أساسيّاً من خلال مرجع ، حتى ولو كان مرجعاً مناظراً لعالم الرؤية والمكان . فماذا يحاول عمل من أعمال بيتهوفن أو بارتوك أن « يحاكى » من معنى موجود خارجه ؟ ومع ذلك فإن ملاحظة أرسطو لا تحتاج منا أن نفسرها في اصطلاحات مثل هذه الأبنية ؛ فيبدو أنها تحتوى في أصلها على فكرة يمكن أن تطور بطريقة أخرى ، على الرغم من أنه من وجهة نظر أرسطو في التاريخ العقلى لا يمكن لهذا التطور أن يتحقق بشكل واضح . والفكرة هى : من بين الفنون ، تنفرد الموسيقى بنوع من الأولوية ، مادام لعالم الصوت الأولوية فوق عالم المكان في الخلق الفنى ؛ لأن الفن كله ينبغى دائماً على نحو ما أن يكون صوتاً أكثر منه « شيئاً » . إن الموسيقى الخالصة ، بمعنى الصوت اللحنى أو الهارمونى دون كلمات ، برغم ما فيها من نقص يرجع إلى عدم كونها صوتاً إنسانيّاً ، لاتزال ذات أولوية بعينها تتقدم الصوت الإنسانى نفسه ؛ وذلك من جراء وجودها بشكل كلى داخل الصوت . إن الموسيقى صوت مستقل من حيث هو صوت خالص ، رامزاً بشكل مباشر إلى لا « شىء » على الإطلاق ، فالموسيقى تدلنا على ما يمكن أن يقوم به الصوت في سبيل التواصل الخالص بين داخلة شخص وأخرى ؛ بين شخصين ؛ بين معرفة ومعرفة ، وبين حب وحب ، وذلك لا يكون إلا إذا لم يجد الصوت نفسه متورطاً كذلك في تمثيل الأشياء ، ومن ثم متورطاً في شبكة الشرح التى يعمل فيها الصوت الإنسانى ، والتى هى نصف حجته في الوجود .

ولكن على هذا الأساس ، ولأن الموسيقى ليست متورطة مباشرة مع عتامة الأشياء ـ إلا إذا كانت متشابهة مع شىء بعينه ، وهذا لا يكون إلا في الحد الأدنى ، ولكونها صوتاً خالصاً ، « ليس الصوت إلا هواء مكسوراً » ـ تتمكن الموسيقى من أن تتهرب من نصف المسئولية المزدوجة للصوت الإنسانى ، الذى ، في إعطائه حدثاً كلاميّاً للكلمة الإنسانية ، ينظر إلى الداخل وإلى الخارج بشكل متزامن . وفي حين أن الموسيقى ، في أكثر أشكالها نقاء ، غير متجهة إلى الداخل ، بمعنى أن تكون ذاتية بشكل خالص ، فهى مع ذلك متجهة إلى الداخل ، بمعنى أنها في حين أنها تتكلم فإنها لا تقول شيئاً ـ أى ، لا شىء . إن الموسيقى الخالصة لا تبالى بكل الجهود من أجل إعادة التمثل . إنها تمثّل خالص ؛ ولكن بسبب هذه اللامسئولية المحسوبة ، التى تدين لها الموسيقى بجمالها الفاتن ، تحمل الموسيقى داخل نفسها جرثومة انحلالها . وعندما تلفظ « كلمة » ما ، غير معنية بأن ترمز إلى شىء ـ برغم حقيقة انتمائها إلى عالم الصوت ومملكته ، وأنها تقتات على هذا الموقف ـ فإنها سرعان ما تسقط هذه الكلمة حقّاً بعد مدة قصيرة من كونها صوتاً ؛ وذلك لأن الصوت الإنسانى ـ برغم داخليته ـ لا يحقق كماله الداخلى إلا بأن يُحمل خارجاً أيضاً . إن الموسيقى ، في كونها صوتاً خارجيّاً للا شىء ، تفيض بداخلة وهمية . وفي كونها تعبيراً عن لا شىء ، فهى كذلك ، في التحليل الأخير ، صوتُ لا أحد . ولهذا السبب ، كلما أصبحت الموسيقى موسيقى خالصة ، خاطرت بأن تكون متوحدة مع الرياضيات ، على نحو ما يبين لنا تاريخ الفنون في العصر القديم والعصور الوسطى ؛ وهكذا لا يصبح منظوراً إليها على الإطلاق بوصفها صوتاً . ويحمل العملية الفنية إلى أحد طرفيها ، فإن الموسيقى تنكشف ـ من ثم ـ عن التوترات المستحيلة التى يعمل في ظلها الفن كله ، والتى ينبغى أن يبذل قصارى جهده دون توقف ليبددها ، دون أمل قط في نجاح كامل . إن هذه التوترات تكشف عن نفسها بصورة أكثر إدهاشاً في مملكة الصوت ؛ لأن الفن كله ، بوصفه صوتاً أو كلمة ، يوجد مع مرجع خاص إلى هذه المملكة .

إذا كان من المرغوب فيه أن يجاوز النقد الأدبى اهتمامه السليم والمسلم به في « موضوع » الفن أو « المعادل الموضوعى » ، وذلك من خلال إعطاء اهتمام أكثر وضوحاً إلى السمات الشفاهية ـ السمعية اللازمة للفن كله ، وبخاصة تلك المرتبطة بالأدب فإن المرء يستطيع أن يقترح أن المنظورات المطروحة من وجهات نظر الفلسفة الظواهرية والوجودية ينبغى استغلالها في هذا الصدد إلى

مدى أبعد على أيدى النقاد الأمريكيين والبريطانيين . لقد حان الوقت لأن يفعم النقد بوعى نقاد مثل لويس لافيل ، ومارتن بوبر ، وجبريل مارسيل ؛ ذلك الوعى الذى يجعل من الممكن أن نتعامل إلى حدّ كبير مع اللغة بوصفها صوتاً ، أى مع معادلات ليست « موضوعية » بشكل مجرد ، أو حتى ، بسبب هذا ، مع معادلات « ذاتية » تجريداً ، بل مع معادلات تجاوز هذا التصنيف الموضوعى ــ الذاتى (الذى هو نفسه مشتق من فكرة مرئية غير منعكسة للواقع) . إننا نحتاج إلى المعنى الكيركيجاردى للجدل ، ونحتاج كذلك إلى وعى بالمعانى الوجودية الضمنية للحوار ــ أى لكل التعبير المنظور إليه من وجهة غرضه ، تبادل بين « الأنا » و « الأنت » ــ على نحو ما سجل بشكل متنوع فى أعمال ما بعد الهيجليين ، مثل ياسبرز وكامو (فى « السقوط » هناك كلام شخص واحد فقط مسجل ، ولكن الشريك المباشر فى الحوار يصبح « الأنا » الذى هو القارىء . وينبغى أن يلاحظ أن الشخص المتكلم هو القاضى ــ الشخص الذى يقرر ، يقول نعم أو لا ــ وهو قاض نادم ، واع بأنه هو نفسه محكوم عليه بأن يُحاكَم) . وإذا كان لنا أن نتوقع أن هذه التطورات النمطية فى القارة الأوربية تضرب بجذورها فى تربتنا النقدية ، التى لا تزال أنجلوسكسونية ، وإذا لم يكن هذا التوقع أكبر مما ينبغى ، فإننا نستطيع أن نتعامل على نحو مُرضٍ وبدرجة أعظم مع مشكلات بعينها فى النقد لا تزال حتى اليوم عصيّة .

أولى هذه المشكلات هى مشكلة « حدود » العمل الأدبى . إن أى نقد يصر على أن كل عمل ينبغى أن ينظر إليه بوصفه كلّا ، بمعنى أن كل عنصر يعتمد على النظام الداخلى للعمل ، فمثل هذا النقد سوف يتلمس العمل بوصفه عملاً ذا حدود متناهية . وإن الناقد ليقع فى الحيرة عندما يجد ، على سبيل المثال ، فى الكتاب المدرسى المعروف بتأثيره ، ألا وهو « فهم الشعر » لكلينث بروكس وروبرت بن وارين ، أن الأعمال الأدبية لها حقّاً حدود متناهية ، كما يجد التسليم بأن « يقال أحياناً إن كل عمل الشاعر هو فى حقيقة الأمر قصيدة واحدة طويلة،أجزاؤها القصائد المفردة » . ولا يحاول السيد بروكس والسيد وارين أن يفندا وجهة النظر هذه . ولكنها وجهة نظر ملغزة إذا أردنا معهما أن نأخذ كل قصيدة بشكل مفرد من حيث هى موضوع متميز يوجد فى منطقته الخاصة ــ « قارورة محكمة الصنع » ــ اللهم إلّا إذا كنا راغبين فى تذكر أن القارورة المحكمة الصنع هى كذلك ، بوصفها كلمة ، مثل القصيدة المفردة ، لحظة فى حوار بالغ الطول يكون فيها ما يحدث داخل نفسية الفنان ويسجله فى عمله ترديداً لصدى التطور الكلى للكون . ومن وجهة النظر هذه تكون القصيدة المفردة متميزة ، حتى وإن كان هذا التميز يفوق اللحظات النثرية فى حوار ما ، على الأقل من حيث ما يوفره هذا الحوار من وحدة للتوقف والتأمل . إن هذه اللحظة توصل شيئاً فريداً لا يمكن الإمساك به خارج القصيدة . ولكن ، على حين أن هذا الشىء يقوم بنفسه أكثر مما يمكن لرد سريع فى محادثة ، فهو لا يقوم بنفسه كلية . إن كل عمل أدبى يحقق تقدماً متناهياً فوق ما ذهب قبله ، وهو عمل كبير واحد فى المستقبل ، وهذا يحدث ، لأنه على وجه التحديد ليس مجرد موضوع ، بل شيئاً قيل ؛ « كلمة » ، لحظة فى محادثة سائرة فى الزمن . إن التفكير فى العمل الأدبى والحديث عنه بوصفه لحظة فى حوار يولد لدينا وعياً بإمكاناته التاريخية « المفتوحة » أو غير المقيدة ، ووعياً بعدم مشابهته لـ « شىء » متميز . إنه يظهر بما هو شىء مثل كلمة سارتر « موجود لذاته » وبالمثل « موجود فى ذاته » (انظر « الوجود والعدم » لسارتر)

وهناك منطقة أو مشكلة أخرى فى النقد يمكن أن تعالج فى اصطلاحات الأداء الشفاهى والسمعى ، هى قضية النوع الأدبى ؛ فعلى نحو ما تقاوم القصيدة أو أى عمل فنى آخر بما هو كلمة التأطير الكامل من حيث هو « موضوع » يفكَّر فيه ويحدد بشكل واضح ويميز فى المكان ؛ فهكذا تماماً تقاوم القصيدة التأطير الكامل فى مصطلحات الأنماط والأنواع الأدبية ؛ وذلك لأن هذه الأنماط والأنواع تمثل محاولة للتعريف والحد والإلمام ؛ وهى بهذه الطريقة تنطوى على مدخل ضرورى بالتأكيد ولا يمكن تجنبه من أجل أغراض الشرح ، ولكنه لا يمكن أبداً أن يكون مدخلاً مُرضياً فى معالة أعمال هى ــ مرة أخرى ــ ليست موضوعات بل لحظات فى حوار . إن الوعى بالأمر على هذا النحو يمكننا من أن نشرح لأنفسنا حقيقة مزعجة نعرفها جميعاً ، وهى أنه يوجد ، بمعنى جد حقيقى ، وحدة بين كل الأعمال المختلفة لكاتب واحد ، على سبيل المثال جوناثان سويفت (ليكن مثالنا من كاتب استخدم تنوعاً عظيماً من الأنواع الأدبية) ، سواء أكانت قصائد غنائية أو نثراً قصصيّاً عن الرحلات ، أو خدعاً أدبية لبيكر شتاف (اسم مستعار لسويفت وستيل) ، وهذه نوع من الخطب أو الكراسات الساخرة . وهذه الوحدة أعظم من تلك الموجودة فى الأنواع الأدبية التى تنتمى إليها هذه الأعمال على حدة . وأساس هذه الوحدة هو أن هذه الأعمال جميعاً بمثابة الأحداث الكلامية ؛ الكلمة ، التى تنتمى لإنسان واحد .

ثالثاً ، ثمة اهتمام واضح بالطبيعة الشفاهية ــ السمعية للعمل الأدبى يمكننا من أن نضع أمامنا بشكل أكثر اكتمالاً وظيفة الناقد ، بل أن نضع أمامنا كذلك حقيقة أن النقد يكون باستمرار معتمداً فى وجوده على وظيفة الناقد . لأن دور الناقد يصبح أكثر وضوحاً وأكثر تعقيداً معاً ، إذا تحققنا بشكل واضح من حقيقة أن الشعر كله والأدب جميعاً ، من وجهة نظر بعينها ، لحظة فى حوار . فلو أن « موضوع » الفن الذى هو « مصنوع » من كلمات كان حقيقة ــ « موضوعاً » ــ بذاته ، لاستطاع المرء أن يتحدث عنه دون أن يتورط فيه بالطريقة نفسها التى دائماً ما يتورط فيها الناقد ــ على الرغم من كل شىء ــ عندما يتحدث عن هذا « الموضوع » . ومع ذلك ، فإن الفن ليس ببساطة موضوعاً فحسب ، بل شيئاً نطق به شخص ما (شخص تاريخى ، يتكلم فى مكان بعينه ، فى زمن بعينه ، وعلى إثر أحداث تاريخية وأدبية بعينها) بعد أن تكلم آخرون بشىء آخر ، ونتيجة لما تكلموا به.وعمل الناقد هو كذلك شىء ينطق

به بعد أن نطق آخرون بشيء آخر ونتيجة لما نطقوا به (وهذا الشيء آخر لكونه يشمل العمل الفنى وما سبقه ، كما يشمل نقداً آخر بالمثل) . ولهذا فإن خيوط الأدب وخيوط النقد تكون بالضرورة منسوجة معاً . إنها منسوجة على نحو ما تكون الكلمات منسوجة ، كل منها مُنْتَمٍ إلى لحظة بعينها فى كلية النشاط الإنسانى المنبثق من الحياة الإنسانية فى التاريخ . وإذا رأينا النقد بهذه الطريقة ، فربما يظهر لنا بشكل ما أقل فقراً فى علاقته بالأدب مما هو مستنتج فى بعض الأحيان . إنه يصبح جزءاً من الحوار الكلى الذى يوجد فيه كل الأدب

إن « موضوع » الفن ، أدبيّاً كان أو غير أدبى ، يدعونا إلى أن نعامله من خلال الكلمات ، وعلى وجه التحديد مادام « موضوعاً » ؛ لأنه على الرغم من كل شىء ، فالكلمات أكثر قابلية للفهم ؛ أكثر حيوية ، وبهذا المعنى أكثر حقيقة مما ندركه فى المكان ، ولو على سبيل التشابه . فنحن نستخدم الكلمات من أجل التعامل مع مفاهيم مكانية ، ومن أجل فهمها واستيعابها . نحن نتعلم « من » النظر ، ولكننا نفكر « فى » كلمات ، عقلية كانت أو لفظية . كذلك نشرح الرسوم البيانية « فى » كلمات . إن « موضوع » الفن ، لأنه ــ على الأقل ــ موضوع ذو مرجع مكانى غير مباشر وليس كلمة ، فقد فصل نفسه بطريقة ما عن تيار المحادثة والفهم الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، وينبغى أن يعود إلى هذا التيار ، مرتبطاً بشكل ما بمتَّصَل حقيقة الوجود ، أى يعود إلى ما يقوله ويفكر فيه حقّاً الأشخاص المفعمون حياة ووجوداً . وحين يأخذ الناقد على عاتقه أن يتحدث عن موضوع الفن ، فإنه يتحمل مسئولية التأثير فى هذه العلاقة أو إعادة التكيف فيها . وهو بقيامه بهذه المهمة ، عليه أن ينتهك العمل الفنى الذى يجتهد فى أن يقوم بنفسه ، لأنه بالكلام عنه يكشف عن حقيقة أن العمل الفنى لا يوجد حقّاً وبشكل كامل وكليّاً بذاته .

وعلاوة على هذا فإن الناقد أقرب إلى انتهاك العمل الفنى بطريقة أخرى ومعاكسة ؛ لأنه ، مادام الناقد يقوم بأكثر من مجرد مبادرة الدخول فى خبرة العمل الفنى أمامه ، أكثر من العمل على خلق مناخ من التعاطف ــ وقليلة هى الأعمال التى تتظاهر بأنها تفعل مجرد هذا ــ أى مادام الناقد لا يسعى إلى مجرد أن يقود القارىء إلى الخبرة فحسب ، بل إلى أن « يشرح » له ، و « يوضح » و « يُبين » عن العمل الفنى ، فإنه حقّاً يتناول العمل بطريقة معاكسة تماماً ، ليس بوصفه موضوعاً يجب أن يعاد تكييفه فى العالم الغامض للكلمات ، وإنما بوصفه « كلمة » غامضة ينبغى أن تلين عريكتها من خلال شرح ، هو على الأقل من نوع شبه علمى « موضوعى » . فالمرء لا يشرح أو يوضح العمل الفنى لأنه موضوع ، بل لأنه كلمة . ذلك لأننا لا نشرح أو نوضح موضوعاً ــ بِلَّورة من المَرْو (الكوارتز) ــ على سبيل المثال ، أو سمكة . إننا نشرح أو نوضح كلمات أو ملاحظات (يمكن أن تكون فى الحقيقة « عن » موضوعات) . ولكن أن « تشرح » أو « توضح » قصيدة أو صورة فهذا يعنى أن تنظر إليها بما هى كلمة ، وهذا يعنى فى الوقت نفسه أن تطمح إلى تحريكها بشكل ما خارج عالم الرنين والصوت إلى عالم المكان ؛ لأنه مادام المرء يهدف إلى أن « يشرح » ؛ أن « يوضح » ؛ أن « يبين » ، فهذا يعنى أن المرء يهدف إلى التعامل مع معرفته من خلال تصورها ــ على سبيل التماثل مع عالم الرؤية للمكان ــ و ــ الضوء ، وليس مع عالم الصوت . إن مفاهيم من هذا النوع ــ تشرح ، توضح ، تبين ــ هى مفاهيم مؤسسة كلها على هذا التماثل المرئى .

هكذا ، فى مواجهة خيارين أحلاهما مر ، يشتبك الناقد بجدل الموضوع والكلمة الذى يلتمس فيه العمل الفنى وجوده . إنه يستطيع إما أن يأخذ العمل بما هو موضوع ثم يحاول بشكل ما أن يحيله إلى كلمات ــ أو إذا كان العمل قطعة أدبية واقعاً ، فلديه فرصة أكبر لإحالته إلى كلمات-وإما أن يأخذ العمل بما هو كلمة ويحاول أن يموضعه ، أى أن يستغل شبهه بـ « الأشياء » . وبشكل عام فهو يقوم جزئيّاً بهذا وبذاك . وفى كلتا الحالتين يعلن عن حدود العمل الفنى ، أو لعلنا نستطيع القول إنه يعلن عن حدود الإدراك الإنسانى والنشاط العقلى جميعاً ، أو إن أردت الحق ، فإنه يعلن عن تناهى التناهى . ذلك أن كل الموضوعات فى هذا العالم الخاص بنا هى بمعنى ما كلمات ، وجميع كلماتنا تدعو إلى المناورة بوصفها أشياء . وفى هذه العملية يمكن للناقد ، مثل الشاعر نفسه ، أن يُشَفِّر الموضوع فى كلمات أو يفك شفرة الكلمة إلى شبه موضوع . ولكنه لا يستطيع أن ينهض بالأمرين معاً ؛ فاكتساب أرض فى قطاع يعنى التخلى عنها فى قطاع آخر . ومع ذلك فالخسارة الكلية لا تكون أبداً فى مثل عظمة المكسب النهائى.ويستطيع الناقد ، مع ذلك ، أن يتغلب على هذا الموقف المحرج الذى يجد نفسه فيه ، على الأقل إلى الحد الذى يتحقق فيه أنه موقف محرج . فالعقل لا يستطيع أن يتجاوز حدوده بشكل مطلق . ولكنه يستطيع أن يتعداها إلى الحد الذى يتعرف فيه عليها بما هى حدود . وينبغى أن ننمى لدينا وعياً بالحدود التى يجب أن يعمل داخلها كلا النمطين من النقد ، كما ينبغى أن نطور تكنيكات تتحدث عن هذه الحدود .

وأخيراً فإننا بحاجة إلى اعتراف أكثر وضوحاً بالعالم الشفاهى ــ السمعى الذى نجد فيه الأعمال الأدبية ، والأعمال الفنية الأخرى بطرقها الخاصة ، وجودها . وهذا الاعتراف يمكننا من أن نتعامل بشكل أكثر مباشرة مع المشكلة ذات الأهمية القصوى للتاريخ والتقاليد الفنية . فالفلسفات أو وجهات النظر العالمية التى تنظر ببداهة أو بغير بداهة ، إلى كلية المعرفة الإنسانية بمناظرتها بالمعرفة المرئية (التى يشجع عليها قليلاً أو كثيراً الإدراك الحسى بالعلاقات المكانية) وذلك من أجل استثناء المعرفة الصوتية ، لا مكان فيها للتاريخ ، كما أنها بلا حول فى التعامل مع التطور الكونى ، العضوى ، أو العقل . ذلك بأن التاريخ الذى تحاول هذه الفلسفات أن تحل محله تاريخ دائرى . فمن المعروف أن التقاليد العبرانية ــ المسيحية[٧] ، التى كانت للمعين العظيم للوعى التاريخى المبقرى للإنسانية، على نحو ما أوضح ببراعة فائقة المرحوم إيرك أويرباخ

من كتابه « المحاكاة » ، إنما هى تراث متأصل فى فكرة شفاهية ـ سمعية للمعرفة ، وليس فى الفكرة الهلينية الأكثر مرئية .

إن نمط النمو فى إنعكاسية الفكر الإنسانى وفى الاهتمام الواضح والمدروس بالفرد فى دخيلته ، برغم الكثير من النكسات المثيرة للعجب والمثبطة للعزيمة ، نمط مهيمن فى التاريخ العقلى للإنسان عبر العصور ، وهو مظهر آخر ، على مستوى أو طبقة أعلى ، لهذا الاقتصاد ذى الطبيعة الداخلية نفسه ، الذى يُعد علامة على التطورات الكونية التى بدأت تأخذ طريقها إلى أكبر مراحلها . إن هذا الازدياد فى الاتجاه نحو الداخل هو الذى يجعل التاريخ ممكناً ، وهو الذى يحكم التقاليد الفنية . وإن تصبح الإنسانية منعكسة بكل ما فى الكلمة من معنى ، فإن التاريخ بوصفه ذاتاً ، ليس فقط على مستوى الفرد بل على مستوى المجتمع إلى مدى كبير ، يأخذ حقّاً شكلاً ، ويبدأ فى الهيمنة بطريقة خاصة على نظرة الإنسان إلى العالم . وفى هذه المرحلة ذاتها ، يصبح الفن والأدب بشكل مكثف على وعى بماضيهما ، ليس بوصفه شيئاً طارئاً على الفنان وأعماله ، ولكن بوصفه شيئاً موجوداً فيهما . وإذ يتوتر الجدل البالغ الطول بين التقاليد الزاعمة لنفسها أهمية متزايدة بوصفها تراثاً تاريخيّاً ذى أعماق أكثر ، والفرد منهمكٌ فى حماسة نامية ، تأتى فلسفات الشخصانية إلى الوجود .

وحتى الآن ، لم تطرح طريقة للتفلسف حول التاريخ تنافس تلك التى ترى حركات التاريخ بما هى مناظرة لحركات حوار ، أى لما يحدث عندما تشرع دخيلة غير قابلة للانتهاك أو كائن بشرى فى التواصل مع دخيلة أو كائن آخر . وفى أولية هذه المناظرة فى تناول التاريخ ، الذى يُعَد وافداً متأخراً فى تطور الكون ، فإن القوة الدافعة المحركة للداخل ، التى تبدو مهيمنة على تطورات ذات مدى واسع ، تؤكد نوعاً من الزعم الجوهرى فى هذا المقام ، بمعنى أن على التاريخ الأدبى أن يفيد من فكرة الحوار هذه على نحو أوضح إذا كان له أن يكون أكثر من مجرد إحصاء لما قبل وما بعد ، أو يكون ، بشكل حرفى تماماً ، أكثر من تناول سطحى يتقدمه تشبيه الأعمال الفنية بأشياء غير مترابطة ، مفهومة بالبصر بدلاً من تشبيهها ، فى طريقة غامضة ، بالأشخاص أنفسهم (لأن الصوت تركيز لشخص) . هذا على الرغم من أن هذه الإفادة لا تكون بالطريقة الهيجيلية تماماً ، وأقل كثيراً بالطريقة الماركسية ؛ وذلك لأن جدل هيجل مستغرق استغراقاً قليلاً جداً من حيث جانبه الصوتى ، مُزيحاً الاهتمام من الكلمة بوصفها كلمة إلى مناظرها المرئية ـ « الفكرة » ـ تلك التى يمكن أن تُرى منعكسة بشكل مساوٍ فى اختزال مرئى (أطروحة ـ نقيضة ـ تركيب) للحوار نفسه .

وصحيح أنه من الصعب أن ننظر إلى الأدب من زاوية سمعية بشكل قاطع ، وإذا كان أى نظر مثل هذا ينبغى أن يتضمن بالضرورة مراجع ومناظرات مرئية فى المناقشة الحالية (وفى هذه الجملة نفسها ، يحدث هذا حقّاً)[8] ، فمع ذلك ينبغى أن يكون هذا الأمر أقل صعوبة فى هذا العصر مما كان عليه فى الماضى . بل إنه ينبغى أن يأتى إلينا بشكل أكثر طبيعية فى عصر تسوده شخصيات مثل بروست ، الذى تسعى أعماله إلى أن تخلد كل أصداء الماضى فى تجاويف العقل ؛ ومثل جويس ، الذى يسعى عمله إلى تكثيف كل الماضى والحاضر والمستقبل فى داخلة ذات أصداء لا تسبر أغوارها ، لمونولوج ليلة واحدة ؛ ومثل فوكنر ، الذى تتجاوب أصداء مقاطعة شمال المسيسبى عنده مع أصوات أربع قارات أو خمس ؛ ومثل باوند ، الذى يقدم فى « أغانيه » " Cantos " محاولة للوصول إلى شىء مثل الشعر « الخالص » الذى يتكون ، مع ذلك ، من صدى وفيض لأطراف من محادثة اسْتُنْقِذتْ من كل تاريخ العالم ـ ؛ بمعنى أنها أطراف لما قد سُجّل فى دخائل رجال ونساء منذ أن بدأت هذه الدخائل ذلك التواصل بعضها مع البعض الآخر ، الذى لاتزال تحيا فيه حيواتنا الواعية .

الهوامش

(١) يستخدم الكاتب كلمتى interior, ineriority ـ بمعنى واحد تقريباً ، وقد ترجمتهما إلى دخيلة (الجمع ، دخائل) وداخلة . وهما بمعنى واحد كذلك فى المعاجم العربية . وداخلة الرجل : باطن أمره ، وكذلك دخيلته ، أى باطنه الداخلة ؛ ونيته ومذهبه وخَلَده وبطانته ، لأن ذلك كله بداخله . وسيقول المؤلف بعد : إن مفهوم الدخيلة لا يمكن أن يتبدد فى مصطلحات الأسطح ؛ لأن ما أعنيه هنا بهذا المفهوم هو بالضبط المقابل لمفهوم السطح ، هو ما ليس له سطح على الإطلاق ، ولا يمكن أن يكون له أبداً » . وقد استخدمت كلمة « دخيلة » فى هذا السياق لأنها أقرب إلى ما يقصده المؤلف (وترجمها بهذا المعنى صاحب النسخة الإنجليزية من معجم هانز فير العربى ـ الألمانى) . أما كلمة « داخلة » فقد استخدمتها فى السياق الذى يوحى بالتمثل المكانى لمفهوم الدخيلة ؛ وهو معنى ملموس فى دلالة الكلمة الإسمية فى نظر سيبويه (انظر لسان العرب ، دخل) .

(٢) «الكاتب الثقة The Confidential Clerk»، مسرحية شعرية لإليوت، نشرت لأول مرة فى عام ١٩٥٤ (فابر وفابر)، ومثلت لأول مرة فى مهرجان أدنبرة بين ٢٥ من أغسطس و ٥ من سبتمبر عام ١٩٥٣.

(٣) أرشيبالد مكليش Archibald Macleish (١٨٩٢ — ١٩٨٢) شاعر أمريكى، ولد فى إلينوى، وكان مساعد وزير الخارجية فى ١٩٤٤ — ١٩٤٥، وساعد فى صياغة ميثاق اليونسكو. ذاع اسمه عندما كتب قصيدة "Conquistador" — وهى كلمة إسبانية مقابلة لـ «الغازى»، وتنطبق على المكتشفين والمغامرين فى الأمريكيتين من مثل هرناندو كورتز (١٤٨٥ — ١٥٤٧)، وفرانشيسكو بيزارو (١٤٧٥ — ١٥٤١). فالأول كان أول من اكتشف المكسيك من الأسبان، وعاد إلى الوطن ومات مجهولاً فى بلاده. والأخر غزا بيرو واغتيل نتيجة لشقاق بينه وبين القواد الأسبان. وقصيدة مكليش وصف لمسيرة كورتز إلى العاصمة الأزتكية. ولكن مسرحيته الشعريتين الأخيرتين: «الخوف» (١٩٣٥)، و«غارة جوية» (١٩٣٨) تتناولان مشكلات معاصرة. فى أعوام ١٩٤٩ — ١٩٦٢ كان أستاذا للبلاغة فى جامعة هارفارد، ومقالاته «الشعر والرأى» (١٩٥٠)، تعكس شعوره أن الشاعر ينبغى عليه أن «يلتزم»، معبراً عن نظرته فى الشعر. ومكليش معروف فى اللغة العربية بكتابه: «الشعر والتجربة» الذى ترجمته الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى ترجمة رائعة ممتعة. وكثيراً ما تقتبس أبياتاً من قصيدته «فن الشعر» فى المقالات النقدية المعاصرة، على نحو ما فعل أونيج هنا منذ أكثر من ثلاثين عاماً. ولذلك رأينا أن نترجم لمكليش هنا، وأن نتيح لبقية قصيدته أن تقرأ باللغة العربية كاملة. أما بقية القصيدة فتمضى على النحو التالى: (بارنت، سيلفان، وآخرون — محررون. مقدمة إلى الأدب: القصة، الشعر، الدراما، الطبعة السادسة، ١٩٧٧، ص ٥٠٢):

على القصيدة أن تكون بلا حركة فى الزمان
على نحو ما يصعد القمر،
مغادرةً، على نحو ما يُخَلِّص القمر
الأشجار العالقة بالليل غصنا غصنا،
مغادرة، على نحو ما يغادر قمر ما بعد الشتاء،
الذهن ذكرى بعد ذكرى —
على القصيدة أن تكون بلا حركة فى الزمان
على نحو ما يصعد القمر.
على القصيدة أن تكون مساوية لعبارة:
ليس صدقاً
لأن كل تاريخ الأسى
مَدْخَل إلى فراغ وورقة من أوراق شجرة القَيْقَب.
لأن الحب
هو الأعشاب المتمايلة ونُثَيْ الأضواء
على سطح البحر —
ليس على القصيدة أن تعنى
بل تكون.

(٤) صُوَرِيَّة Imagist نسبة إلى الصُوَرِيِّين Imagists — وهم مجموعة من الشعراء البارزين فى إنجلترا وأمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى (١٩٠٩ — ١٩١٧)، أسسوا هذا المذهب الحديث فى الشعر Imagism — ومن أشهر هؤلاء الشعراء عزرا باوند، إيمى لويل، ت. إى. هولم، ريتشارد ألديتجتون، وهـ. د. (هيلدا دوليتل). وقد اعتقد هؤلاء الشعراء فى وجوب التخلص من الغموض والرمزية فى الشعر، مع عرض صور تتميز بالوضوح ويقدرتها على الإيحاء بصور مرئية تفيض بالحياة. وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان «الصُوَرِيُّون» (١٩١٤). وكان للشعر اليابانى والصينى أثر كبير على هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض: ففى عام ١٩١٥ انفردت إيمى لويل بنشر ديوان لمجموعة مهم أسمته «بعض الشعراء الصوريين»، وصدرت الديوان بيان يتضمن المبادىء الجديدة لهذه المدرسة، ومن أهمها: أن الشعر يجب أن تدخله العامية، وأن على الشاعر أن يبتدع إيقاعات جديدة فى شعره، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وأن الصور الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام. (ونسب المذهب إلى إيمى فقيل "amygism" «الإيميجزم»). وقصيدة ت. إى. هولم «على الرصيف» مثال جيد لقصيدة مكتوبة بالطريقة الصورية:

فوق الرصيف الهادىء فى منتصف الليل،
مشتبكاً بقمة صارى المركب فى الحبال،
يتدلى القمر. وما بدا بعيداً إلى هذا المدى
ليس أكثر من بالون أطفال، أُغْفِلَ منسيا بعد اللعب.

(٥) ثمة مطابقة بين الكلمتين الإنجليزيتين اللتين ذكرهما المؤلف: spirit, breath — من ناحية، والكلمتين العربيتين: نَفْس، ونَفَس، من ناحية أخرى.

(٦) جيرارد مانلى هوبكنز (١٨٤٤ — ١٨٨٩) عين فى عام ١٨٨٤ أستاذ كرسى اللغة اليونانية فى جامعة دبلن. كان شاعراً ذا أصالة كبيرة، ومجددا ماهرا فى الإيقاع. ولم تنشر أى من قصائده خلال حياته. وظهرت أول طبعة من قصائده فى عام ١٩١٨، ونسخة مزيدة فى ١٩٦٧.

(٧) لا شك أن التقاليد الإسلامية ممثلة فى القرآن الكريم والحديث الشريف إلى جانب الشعر الجاهلى والإسلامى جميعها قائمة على تراث متأصل كذلك فى أصول شفاهية — سمعية للمعرفة. ولعل التراث العربى الجاهلى — الإسلامى أكثر بروزاً من غيره فى هذا الصدد من ناحية الامتداد الصوتى للظاهرة اللغوية عند العرب والمسلمين.

(٨) فى رواية شهيرة لسومرست موم (١٨٧٤ — ١٩٦٥)، «حد الموسى» (١٩٤٤)، فى نهاية «حوار» أساسى بين الكاتب موم وبطله لارى الباحث عن ذاته، والذى يبدو أنه نجح فى محاولته، يسأل «الكاتب» موم بطله عن السبب الذى يجعله يفكر فى نشر تجربته «مكتوبة»، برغم زهده فى أن يباع الكتاب. يرد لارى بأنه يريد فحسب أن يرسل كتابه إلى بعض أصدقائه فى الهند والقليل منهم فى فرنسا الذين قد يكونون مهتمين بالموضوع. يقول له، مستطرداً،: «إنه (أى الكتاب) لا ينطوى على أهمية بعينها. إننى أكتبه لأزيح هذه الأشياء (أى ما استطاع وعيه أن يستوعبه من تجربته) عن طريقى، وأنا أنشره لأننى لا أعتقد أنك تستطيع أن «تقول» ماذا يعنى شىء ما إلا عندما «تراه» مطبوعاً». ويجيبه السيد موم قائلاً: «إننى» أرى «الغاية من هذين السببين». (الأقواس والتنصيص داخل الحوار من صنعى). ولعل هذه الإشارة الأخيرة تلتقى مع الإشارات المذكورة فى تقديم ترجمتى للمقالة الحالية، من حيث دخول المشكلة فى وعى أدباء معروفين من مثل سومرست موم فى منتصف القرن بخاصة، على هذا النحو الواضح، والحاد كذلك، وهو أمر ظاهر من

عنوان الرواية ، ومن العبارة التي صدر بها موم روايته ، وهي عبارة مقتبسة من الفلسفة الهندية القديمة ــ : « من الصعب تجاهل الطرف الحاد من الموسى » ومن هنا كانت الحكمة القائلة إن الطريق إلى الخلاص شاق » . إنه ، مرة أخرى ، ذلك الموقف المتكافئ ضديًا ، الذي وجد إنسان القرن العشرين نفسه فيه ، وحاول جاهداً أن يصغى إلى إيقاعه الخاص ، وأن يصوغه كتابة ، في الوقت نفسه . لقد نص موم في السطور الأخيرة من روايته على أن كل شخصية اهتم بها في هذا الكتاب قد حصلت على ما أرادت . وكان لارى هو الوحيد الذي سعى إلى « السعادة » ، التي تعني في هذا السياق « الدخيلة » . وقد بدا ذلك شيئاً طبيعيًا تماماً ، على الرغم من دهشة آخرين من الطريق الذي سلكه من أجل خلاصه ، وعلى رأسهم المرأة الوحيدة التي أحبها . وأخيراً أشير إلى أن السيد موم قال قبل « حواره » الطويل مع بطله لارى ، إنه يحذر القارئ من أن يقفز فوق هذا الحوار ، لأنه لم يكن ليكتب هذا الكتاب لولا هذا الحوار !

(٩) الكلمة هنا ترجمة " Canto Cantos " وهي تعني بالإيطالية أغنية ، ونشيد . وهي قسم فرعي من الملحمة أو القصيدة القصصية ، مقارنة بفصل من رواية . وهناك أمثلة متميزة على استخدامها في الكوميديا الإلهية لدانتي . واستخدمت في الشعر الإنجليزي لأقسام القصائد الطويلة ، مثل قصيدة « دون جوان » لبيرون .

■ ■ ■



شخصية المؤلف
فى أدب القرن العشرين

نيكولاى أناستاسييف

ترجمة : بنعيسى بوحمالة

من خلال رسائل فلوبير فى سنى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى نلاحظ ، بشكل جلى ، أنه كان يتحرى ، فى إلحاح ، إقناع مراسليه ، وبوجه أخص ، أن يقتنع هو نفسه ، بأن الروائى لايملك الحق فى التعبير عن رأيه تجاه أى شىء مهما كان !(١) وفى رسائل تشيخوف فى سنى الثمانينيات والتسعينيات يتبين ، بوضوح قوى ، كم كانت فكرة «التجرد» الفلوبيرية فكرته هو كذلك : «... عندما تصورون التعساء والمنحطين ، وتحاولون استمالة القارىء ، اجهدوا فى أن تكونوا أكثر برودة ...»(٢) وأيضا : «لاينبغى للفنان أن يكون الحكم ـ بفتح الحاء والكاف ـ بالنسبة لشخصياته ولما تقوله ، وإنما مجرد شاهد نزيه»(٣) . وفى المضمار نفسه نلاحظ ، بالوضوح نفسه ، خلال التعليقات النقدية الشخصية لهنرى جيمس حول رواياته وحكاياته ، تلك الروح المثابرة التى كان يدبر بها هذا الأخير وضعية التجرد والانفصال التى يتحتم على المؤلف اتخاذها حيال الشخصيات والمواقف التى يصفها .

هذه التأكيدات والنداءات والأطروحات النظرية (المعضدة طبعا بالتجربة الإبداعية) لاشك فى أنها تنتظم داخل نسق يختلف كثيرا عن المبادىء الأدبية الكلاسية بناء على بعض السمات الجوهرية . فسيرفانتيس على سبيل التمثيل ـ بوصف روايته أحد أصول التاريخ الحديث للرواية الأوربية ـ يدخل ، بدءاً من الفاتحة ، فى علاقة مباشرة مع القارىء ، كاشفا عن عمق روابطه مع فارس المانشا ؛ أما تولستوى فيوقف ، عن سبق إصرار ، مجرى الحديث عن طريق إلقاء موعظة أخلاقية ؛ بل إن دوستويفسكى نفسه لم يكن ليعترض ، على الرغم من ديمقراطيته الجمالية ، على بعض الأحكام الأخلاقية المباشرة . وإذن فإن السرد المتجرد (بحسب فلوبير وتشيخوف) ، الدرامى والتشخيصى (بحسب جيمس) يستنكف عن صراحة أن يكون من هذا النوع .

لقد كان ش . أندرسون يقرأ تورجنيف مرة وثانية ، وذلك وفقا لاعترافه الشخصى ؛ إذ إن تجربة «مذكرات صياد» كانت بمثابة هبة لاتقدر بثمن بالنسبة إلى مؤلف المجموعة القصصية «وينيسبورغ ، أوهيو» ؛ لكنه لم يكن قطعا فى حاجة إلى أن يكتب« بالرغم من تعاطفى الفاتر مع أركادى بافلبتش ...»(٤) . إن المؤلف كان يتحاشى ، فى كتبه ، أن يتخذ موقعا منفتحا بين أبطاله والقارىء . ولايغيب عنا أن فوكنر كان يكن الإعجاب لقدرة بلزاك على خلق كون فنى ، وأنه كان يقتدى ، عن بصيرة ، بنموذج كلاسىّ هو «الكوميديا الإنسانية» . لكنه ـ بطبيعة الحال ـ لم يكن مرغما أبدا على أن يكتب «كان السيد جوريو رجلا متزهدا ، وكان الشح عنده ضروريا إزاء أناس يصنعون بأنفسهم ثروتهم التى كانت فى العادة متدنية»(٥) ، نظرا إلى أن شخصيات فوكنر كانت تكشف هى نفسها ، دونما سند من المؤلف ، عن بخلها ، وتستثير من تلقاء ذاتها موقفا معينا لدى القارىء .

إن الأمر ، ببساطة ، لايتعلق بالفردية الخلاقة لهذا الكاتب أو ذاك ، بصرف النظر عن وزنه ، لكنه يتعلق بدعوة إلى تقليد ما ، لايهم كونه حديث العهد ؛ فالتصورات التى تبلورت عند تماس القرنين تشكل مجموعة أفكار من صلبها ستتولد الرواية «الموضوعية» «الدرامية» للقرن العشرين ضمن حدودها التعبيرية . ومن ثم فإن «الأنا» السردية للبدايات (لدى ديفو مثلا) ، التى كانت بمثابة تعاقد خالص يشف من خلاله ـ فى وضوح ـ المؤلف ذو الدراية التامة ، ستتحرر ، داخل الرواية الحديثة ، من كل وصاية سافرة للمؤلف ، وتصبح ، بعيدا عن أى التباس ، «أنا» الشخصية ذاتها ؛ بمعنى أن الصيغة السردية ، على مستوى الضمير الأول أو الثالث ، لم تعد تملك أهمية تذكر . والسبب فى هذا هو أنه عندما يقال «هو» فإن المؤلف غالبا مايقرن التعبير بحرية مطلقة لا تستدعى منه تعليقا ،

وذلك حتى فى الحالة التى تكون فيها رؤى الأبطال محرفة بكيفية متبصرة قد لا تثير الشك («الطبل» جـ . جراس ، «التكشيرة» هـ . بول ، «كاتش ٢٢» ج . هيلير) .

هكذا سيتمظهر خلال القرن العشرين ، بطريقة مباشرة بله حرفية أحيانا ، مسلسل يستهدف «مَسْرَحَة» الشكل السردى ؛ فهذا الأخير يتراءى فى «أوليس» ، بعض المرات ، وكأنه مصبوب فى نوع آخر ، حتى ليبدو أن أجزاء كاملة منه قد كتبت مثلما تكتب إحدى المسرحيات ، فى حين سيلجأ ف . س فيتزجيرالد إلى تشطير واحد من كتبه المبكرة «من هذه الجهة من الفردوس» إلى مشاهد مغلقة عند نهايتها («فصل لفتاة رائعة» ، «فصل بمقامات بطولية» . . . إلخ . ، هذا علاوة على أن بداية الجزء الثانى من الرواية كتبت بأسلوب تمثيل حصرا) .

إن التحولات التى عرفتها اللغة الفنية كانت مصحوبة ، وهذا طبيعى ، بسجال نقدى متأجج . وبما أن هذا الأمر لايعد غريبا فإن المحاولات التى كان من الجائز أن تفضى إلى مصادرة الظواهر المستجدة ستتجاور مع وجهات نظر يصح أن نقول إنها كانت تستبعد فكرة عدم اقترابها من جوهر المسألة . لذا ستتم ، بدون شك ، قولبة هذه الوجهات ، ربما ضمن الشكل الأكثر فظاظة ، على يد الكاتب والناقد الإنجليزى مادوكس فورد ، الذى يرى أن توارى المؤلف يمثل الخاصية الأكثر لفتا فى الرواية الحديثة[٦] . وبطبيعة الحال لايمكن التعامل مع هذه الكلمات إلا بوصفها مجازا ، مادام تأويلها الحرفى لابد أن يصطدم فورا بالممارسة الحية للفن .

فالموضوعية العلمية ، والتجرد ، وانتفاء المنفعة الشخصية ، التى بجلها فلوبير وأطرى عليها ، لا تدل جميعها ، بأى وجه من الوجوه ، على فتور الشعور الأخلاقى ولا على التمثيل السلبى لصور الواقع الإشكالية ؛ لأن برودة الإثبات تتوخى ، إن شئنا ، التغطية على معاناة غائرة لفنان خدشته ابتذالية الحياة البورجوازية فتوسل ، فى التعبير عن خسة الشخصيات ومشاعرها الدنيئة ، بسداد مفرط وإلمام عميق بالكائنات البشرية ؛ فهو يعرف تمام المعرفة أن الفن ذاته ، مفصولا عن هذا الإلمام ، لايمكنه أن يستمر فى الوجود : «إذا لم أقدر على رصف عبارات ما حاليا ، وإذا كان كل ما أكتب فارغا ومسطحا ، فإن مرد ذلك إلى تماسكى أمام مشاعر أبطالى ؛ هذا كل ما فى الأمر»[٧] . وفى السياق نفسه على وجه الدقة كان هنرى جيمس ، وهو يجىء بشىء من الصلابة منهجه «المشهدى» ، يختار ويرتب ، عن وعى ، فصولا بعينها تحدث تأثيرا وعظيا على القارىء .

ومن المحقق أن فورد لم يكن ليغيب عنه هذا كله ، بل كان يعلمه حق العلم ، وأكثر من ذلك فإنه كان ينبه ، بدون كلل ، إلى أهمية الجهد «الواعى» الذى يقوم به المؤلف ، وذلك فى أثناء تسطيره الأولى لأحكامه الخاصة بتحليل نثر ج . كونراد (الذى تكتسى عنده تجربة فلوبير وجيمس أهمية جوهرية) . ومن ثم فإن الحدة الزائدة لأحكامه من الجائز تفسيرها ، بالأحرى ، فى مقابل صراعه مع التقاليد الكلاسيّة .

لكن الشىء المؤسف ، مثلما يحدث دائما ، هو أن تتلاشى الحدود الفعلية للظاهرة قيد الدرس خلف الشعوذة اللفظية المتعمدة ؛ إذ إن «وضعية المؤلف» ليست مسألة شكل أو بالأولى مسألة تهم تقنية الكتابة . وعليه فلماذا تستهدف ملاحظات فورد فى العمق ؟ إن المسألة تتصل بأحد مبادىء الفكر الفنى ، أى بإشكال معقد ومضن إلى أقصى الحدود بالنسبة إلى فن القرن العشرين . وبصدد هذا الإشكال سينهض حوار سوف يستمر إلى الوقت الراهن ؛ فالقضية الحقيقية ، بلا ريب ، لا تكمن فى غياب المؤلف وإنما فى شكل حضوره ومعنى هذا الحضور ، كما أنها لاتكمن فى غياب موقفه بقدر ماتستقر فى طبيعة هذا الموقف .

وإذن فالمسألة تتعلق بمعنى التاريخ للعاصر ؛ بنمط الشخصية فى القرن العشرين ومصيرها .

إن منظرى الحداثة ، القدامى والجدد ، كثيرا مايميلون ، ليؤكدوا امتيازها على الفن الواقعى ، إلى نزوعها إلى تغيير المظاهر القاسية للحياة ، وخلق أشباح منسقة بحيث لا سطوة لشىء من غير الخواء . حقا إن اتهامات الخداعية عبثية ، فـ«قلب الظلام» لكونراد ، وإحدى التراجيديات الأمريكية لدريسر ، وحكايات الشمال العظيم للندن ، إضافة إلى «النار» لباربوس ، و «وداعا للسلاح» لهيمنجواى ، و «المتوازى الثانى والأربعون» لدوس باسوس ، تشكل كتبا مختلفة سوى أنها تحظى بامتياز على «أوليس» لجويس ، و «السيدة دالاواى» لوولف ، و «المحاكمة» لكافكا ، وتحديدا على مستوى ماتصفه وتصوره دون أن تنتابها الخشية من زمن قد يستعجل تواترها بشكل عنيف ويُمَوْضِعُ البشر ، غالبا ، فى مواقف سيئة للغاية . إنها تفوقها ، مرة أخرى ، لأن الزمن المعنى يتراءى هنا خاضعا لسماته الخالصة ، وليس ، ببساطة ، بوصفه قوة مجهولة تحطم فى صورة وحشية كل مايحيا على وجه الأرض .

من المؤكد أن الكتاب الواقعيين ما انفكوا ، فى ظل إحساسهم المأساوى بتفكك القيم القديمة ، يبحثون عن سبل متنوعة ويختبرونها من أجل معاودة الانسياب التاريخى وخلق الشخصية مرة أخرى ؛ بيد أن هذا المسلك لايتعلق ، طبعا ، بنوع من العزاء الذاتى ، مثلما يحسب الحداثيون ، بل إنه يتعلق بنوع من التظاهر بالشجاعة ، تلك الشجاعة العظمى ، كما ينم عن إيمان بالحياة والبشر . وهكذا فلا مانع فى أن يتقاسم هذا الإيمان الإنسانى فنانون متشبعون بتصورات قد تختلف جوهريا فى بعض الأحيان . «إن الشيطان يذهب بجميع رذائل الإنسان وفضائله ، لكنى لست أعز الإنسان وأقدره لهذا السبب ؛ إن سمو قدره عندى يرجع إلى تعطشه للحياة ؛ إلى عناده الجبار فى سبيل أن يكون أكثر مما هو عليه ، بهدف أن يتخلص من المكائد . . . ويقفز إلى أعلى من رأسه . . .»[٨] هكذا تكلم جوركى ؛ وها هو ذا فوكنر يصرح قائلا : «إن الإنسان ثابت . . . لا شىء ، لاشىء : لا الحرب ، ولا الحزن ، ولا اليأس ، بقادر على الدوام أكثر من الإنسان نفسه . . . سينتصر الإنسان على وساوسه المقلقة إذا مابذل شيئا من الجهد ، لا أقل ولا أكثر ، وسيبذل جهدا للثقة فى الإنسان والأمل ؛

فهو لن يبحث عن مجرد محكازات حتى يستند إليها ، ولكنه سيقف على ساقيه هو . . . »[9] .

يالها من مصادفة مثيرة ومنطقية ما دامت تَسْمَحُ بمثول المحددات المتأصلة للواقعية الفنية التى يتحدث عنها الباحث الألمانى الشرقى ر . ويمان ؛ ففى تقديره أنه إذا ما عددنا المشاركة فى وصف الإنسان الاجتماعى للعالم واستيعابه معيارا أساسيا للواقعية فى الأدب فإنه يلزم الحكم بأهمية الفن توافقا مع درجة إسهامه فى معرفة الواقع الاجتماعى وتحويله ؛ نقول المعرفة والتحويل . ولا جدال فى أن المؤلف يمثل أحد أهم العناصر التى ستعودنا مباشرة إلى موضوع هذه المقالة : إن معيار الواقعية لايعنى موضوعية الانعكاس فحسب ، بل هو ماثل فى ذاتية الصيغة الحَدَثِيَّة[10] .

فعلى الضد من الحداثة ، وفى سياق مجادلتها ، لايفى الفن الواقعى يؤكد دوره الفعال فى الحياة الاجتماعية . ومن هنا تظهر وضعية المؤلف ، ضمن هذا الفن ، بوجه أكثر مغايرة ودينامية ، قياسا إلى أدب الحداثة ؛ وذلك بسبب من انصهار العنصر «الدرامى» المخبوء فى الظل الكثيف للسرد . لكن من باب الحقيقة ننص على أن هذا الطابع المضمر لوضعية المؤلف كثيرا ما وَلَّد أخطاء تشخيصية جلية . وفى هذا الإطار سيكتب الروائى الإنجليزى الشهير إ . م . فورستر ، إبان أواسط العشرينيات ، عن كونراد مايلى : « . . . . إنه معتم ، سواء فى اللب أو فى الضفاف . . . فالعلبة السرية لعبقريته تحتوى ، إذا صح القول ، على الضباب أكثر مما تأوى جوهرة . . . لسنا فى حاجة إلى البحث عن معارضته فلسفيا ؛ لأنه ، من هذا المنحى ، لا وجود لشىء يُعترض عليه ، ولا وجود لمبدأ من جراء ذلك ، ماعدا آراء مصحوبة بالحق فى أن يرمى بها على الحاشية كلما أسفرت الأحداث عن عبثيتها ؛ آراء شبيهة بحقائق أزلية مغلفة بالبحر وأطواق من النجوم تصير ، لهذا السبب ، وكأنها أقنعة»[11] . حقا إن المعنىّ هنا كاتب واحد لاغير ، إلا أن هذا الكاتب ، أى كونراد ، يجسد نسقا متكاملا من الكتابة . وهذا النسق يعوزه مركز مرئى ومؤلِّف ، كما أنه لايجد مرتكزه إلا فى تصادم «آراء» و «وجهات نظر» مصممة ، خصيصا ، على أن لكل الحق الشرعى فى الوجود .

عند الوهلة الأولى يبدو لنا فورستر على صواب ، بحيث نلمس حقا أنْ لا هَمَّ يستبد بساردى القرن العشرين أكثر من هم الحيلولة بين أبطالهم والموقف الذى يمثلونه وبين أى تحديد أو حتمية ؛ لكن من أجل ماذا ؟ إن فورستر لايكلف نفسه مجرد عناء طرح هذا التساؤل ، مع أن جوهر القضية يستقر هنا .

نحن نعرف ، بدون عناء يذكر ، أن الأدب غالبا مايسعى إلى تقديم الإنسان فى منتهى كمال وجوده الاجتماعى والنفسى ، متوسلا بمضاعفة عدد «وجهات النظر» . كما أنه من اليسير أيضا تفهم أن توزع الأبطال إن هو إلا مطاوعة لتوجيه تصورى ؛ ذلك أن هذا التوزع إنما يحكم عليه وفقا لنوايا المؤلفين ، بعكس المناخ الروحى الخطير لعالم فقد ، خلال القرن العشرين ، دعائمه الثابتة . ومما يظهر ، فى هذه الأثناء ، أن مراكمة «الآراء» لاتكفى فى تحقيق هذه النية ، وتقديم صورة تامة عن الإنسان والحياة ، ما دام الأساس هو إرادة المؤلف ؛ هو «مبدأ» المؤلف . وهذا المبدأ لايمكن بناؤه ببساطة فى نطاق سرد «درامى» ، لأن هذا الأخير كثيرا ما ترافقه صعوبة كبيرة فى الإدراك ، وإن كان إنجازه شيئا ضروريا . ولنكرر القول ثانية إنها الغلطة التى بموجبها يتحطم كل صرح ، ويتحول إلى فسيفساء من «وجهات النظر» ، التى يمكننا قبولها والتخلى عنها كذلك .

إن مؤلف رواية «إبسلن ! إبسلن !» يتموضع هو نفسه ، مثلما يموضع معه قراءه ، داخل وضعية صعبة بوجه خاص ؛ إذ لايقتصر الأمر على تصادم أحكام متراوحة فى شأن البطل وتشابكها ؛ على تضامها وانفصالها ؛ بل يتعداه إلى غياب هذا البطل ؛ الشىء الذى يجعلنا أمام شخصية متخيلة ليس إلا ، تنبنى ثانية إما من خلال الذاكرة أو من خلال نتف إخبارية . وفضلا عن ذلك فإن الأحكام تتنوع داخل مجال على جانب من الشناعة . إن روزا جولدفيلد ، المشدودة بقوة إلى طقس النموذج الحياتى «الجنوبى» ، لا تنظر إلى سبتن إلا بوصفه مبعوثا بلا وجه أو جنس أو سن ، لقوى شريرة أتت لتخريب تقاليد الجنوب الشائخ . أما كمبسن ، الولد البكر ، فهو راو آخر ، يملك رؤية أكثر وضوحا ؛ فالقناع العصى على الاختراق يخفى وجه إنسان مهووس بهدف محدد يوطد العزم على نيله من خلال الوسائل كافة . ومع أن كونتن كمبسن قد ولد بعد وفاة سبتن فإنه كان حاد الذهن . إن شقاء هذا الأخير ، كما جاء على لسانه ، مَرَدُّهُ إلى براءته ؛ وهذا الحكم يضع البطل فورا على صعيد التاريخ الوطنى المديد ، ويظهره على أنه علة «وضحية للحلم الأمريكى» فى المساواة والتفوق . وفى اختصار فإن تعددية الأصوات المتحصلة فى نثر فوكنر تفيد فى نفض الغبار عن الحقيقة ، لكن مادلالة هذا إذا ما شئنا المعنى حصرا ؟ إن المؤلف هو بصفة خاصة من يجد الحقيقة ، أو بالأحرى هو من يلهث خلفها ، واضعا نظراته فى قلب وجهات نظر شخصياته ، ومتساميا بها على الأراء الذاتية لأى منها .

هكذا نرى كونتن كمبسن متنحلا موهبة المعرفة «الجماعية» («لأنه لم يكن كائنا أو كيانا معطى بل كان جماعة»)[12] . ولهذا السبب كانت نظرته أكثر نفاذا من نظرات الأخرين ، سوى أن «جماعة» فوكنر لم تكن متراصة : إنها مخصوصة بسلطة تزكيها الحكمة والذاكرة المشتركة ، كما أنها مثقلة بوزر الأحكام التاريخية المسبقة ؛ بالجريرة التاريخية ، وعلى الأخص بالعبودية «ولعنة الجنوب» تلك . ومن ثم يبدو المؤلف ، مهما اقترب من النظرات «الجماعية» ، مجبرا على تقويمها هى كذلك .

إن كونتن مؤهل ، تقريبا ، لأن يفهم سبتن جيدا من حيث كونه فردا ، لكن المؤلف وحده من يقدر على فهمه وإظهاره بما هو فرد صنعه نمط حضارى معين . وبناء على هذا الشكل التقديمى يصير البطل حاملا لضمير قوليه بلد لم يشيد صرحه الاقتصادى على أسس الأخلاقية القديمة ؛ بل على الرمل المتحرك للانتهازية واللصوصية الأخلاقية . قطعا إن كونتن هو من يتلفظ بالكلمات ، لكن من

الواضح أن هذا المستوى ، هذا الفكر الصارم أدنى إلى مقام الإنسان العنيف والعاجز عن ممارسة نقد ذاتى عميق ، مثلما هو عليه الحال فى هذا الموقف . لذا سيلجأ المؤلف نفسه إلى التدخل ، بطريقة خفية ، فى مجرى السرد . وليس عرضا أن يتميز أسلوب الخطاب الانفعالى إلى حد كبير ، والمتهافت حتى ذلك الحين ، بشىء من الاقتضاب والنتوء . ولعل فوكنر قد دأب على ذلك متى ما هَمَّ بالتعبير عن حكم نهائى .

غير خاف عنا أن الكتاب الكبار أنفسهم لايسلمون من معاناة صعوبات ملموسة فى التعبير عن موقفهم الأخلاقى الذاتى . وهذا شأن جيمس الذى كان يعانى من عدم القدرة على تجسيد الطيبة والكآبة ، دون أن يحقق رغبته فى إظهار مثال جيد للمقاومة والاستقلال[١٣] . لقد عانى من هذا الأمر وهو مُنْفَصِلٌ ، بخاصة فى رواياته وقصصه القصيرة المتأخرة ، صورة الحضارة البورجوازية التى سقطت فى فراغ ، حيث التلاحم الثقافى لأمريكا الريفية يبدو عقيما بالمقارنة مع الوضع الثقافى لأوربا . فالكاتب لم يوفق فى تركيز مثال من هذا الصنف ، بل إن ديزى ميلر ، شخصيته المستقيمة والخفيفة الروح ، غشيها تلوث لا مرد له ، مصدره «روح شينيكتدى» ، المدينة الأمريكية الصغيرة ، حيث أبوها صاحب أعمال كثيرة . وضمن هذه الحيثيات يقوم المؤلف نفسه رسميا بالتعبير عن العنصر الحيوى والأخلاقى . ولنلاحظ الجهود التوضيحية المصطنعة التى يتحتم عليه بذلها فى كل مرة ، كيما يثبت القيم الحقيقية والإيجابية .

وعلى النقيض من جيمس نلفى فوكنر يستلهم على نحو متصل أفكارا لها مساس بالنظام والتناغم ، وذلك بالرغم من قساوته «المبرمجة» ، ونزوعه إلى وصف المكابدات الإنسانية . لقد عرف كيف يخلق شخصيات مكتملة : إسحاق ماك كاسلن ؛ مزاهقو «الدخيل» ؛ «اللصوص» ؛ ولكنه أخفق دائما فى التعبير عن نفسه بصيغة مقنعة بما فيه الكفاية ، داخل التدفق الشديد الكثافة لخطاب «الأخر» ، ولو أنه كان يتمتع بموهبة كبيرة وفطنة أيضا تجاه كل ما له وقع الخطأ . ونحن نعلم أن حرصه على إبداء رأيه فى كامل مضمون «الصخب والعنف» من خلال «مونولوج» الأبله ، هو ما اضطره أصلا إلى إضافة فصول جديدة ؛ لأن «التاريخ لم يكن قد حكى»[١٤] . لكن بأى معنى ؟ إذا كان الأمر يخص تحقيق الفكرة فإن التاريخ قد حكى جيدا ، أى تحقق العكس ؛ ذلك بأنه حق فى أغوار الضمير الغامض والموزع لبنجى، ينعكس ، فى وضوح ، التفكك الذى أصاب نظاما اجتماعيا أخلاقيا أقيم سابقا على أسس صلبة . وفى المضمار نفسه فإن حكاية الإخوة كمبسن الأخرين ، التى ترد فيما بعد ، لاتفعل شيئا سوى التأكيد على الوجهة الأحادية للمسلسل . وإذن فالتاريخ ربما «لم تتم حكايته» حقا ، بمعنى مخالف للذى رأينا . إن فوكنر كان يحاول أن يبرز ، بلا مواربة ، موقفه من الأحداث ومن محركيها الرئيسيين . والحال أن هذا يشهد على أن المؤلف لم يتمكن من الوصول التام إلى منتهى عنفوان الضمير الفوضوى للأطراف الثلاثة الأولى . وبعد تصرم سنوات عدة سيقول فوكنر إن بنجى واحدة من الشخصيات المحببة كثيرا إلى

نفسه ، وأنه يخص تلك الشخصية بالامتياز نفسه الذى تمنحه أم لولد أبله على ولد يمارس الأسقفية . لكن ماترشح به رواية بنجى هو الألم والإشفاق والرعب كذلك ، أى كل شىء ما عدا الحب . لذا يبدو المؤلف مجبرا ، ضمن الجزء «الموقوف عليه» من الرواية ، على النفخ الشديد فى شخصيته تلك ؛ فالشخصية البئيسة للبطل ، منظورا إليها من الخارج وتعطى لذة ، عن طريق لعبة القران بين الكواكب ، صوتا للشقاء كله ؛ لتعاسات الأزمنة بأسرها . وفى المقابل فإن التداعيات الرفيعة لاتحضر من تلقاء ذاتها ما دامت مفروضة من الخارج .

من المعروف أن مؤلفات كبار الأساتذة لم تكتسب نموذجيتها بناء على خبراتها ونجاحاتها فحسب ، بل نتيجة للإخفاقات كذلك . وإننا لنلمس جيدا المرامى التى ما تفتأ الأدب الواقعى مواظبا عليها ، ومدى تصلبه فى ترسم هذه المرامى ، خلافاً للحداثة التى ترى أن كل المشكلات الجوهرية واضحة مسبقا ، وأنه لايبقى سوى إمدادها بالقالب الجدير بها . ومادام الموضوع يتعلق بالآراء الاجتماعية ـ الأخلاقية فإن مؤلف الرواية الواقعية فى القرن العشرين يجسد حضوره بما هو مهندس معمارى لفضاء فنى ، ترتكز فيه اللحظة التى تمر داخل السيولة الشمولية للزمن . ومن الطبيعى أن يتحقق هذا على أوجه مختلفة .

إن توماس وولف يقدم ، منذ البداية ، تدابير سردية ، متشبها بعراف فى إحدى الحكايات الأسطورية الاسكندنافية : «ما من واحد منا إلا يشكل مجموع عدد لايحصى من الإضافات التى لم يقم بتعدادها . احملونا عن طريق الاختلاس ، إلى عرى الليل،وسترون كيف بدأ ، منذ أربعة آلاف سنة ، فى جزيرة كريت،حب عرف نهايته فى تكساس»[١٥] . وفى هذا المضمون الملحمى كان لابد أن يصبح الطامون القروى وقصة «شباب الرسام» المسرودة فى رواية «انظر صوب منزلك ياملاك !» أجزاء من المجال الكونى . ولاشك أن الكتاب لايتفوقون دائما فى المحافظة على المنسوب الملحمى للسرد ؛ وهو مايجعل الرواية ، أحيانا ، مجرد صدى لأحداث الساعة . وفى حالات أخرى نرى المؤلف يجد ، بقوة ، من مهمته بوصفه مبدعا . وعندما نشر جون جاردنر مصنفه «عن الخيال الأخلاقى» سنة ١٩٧٨ ، الذى ينتقد فيه ، فى عنف ، النثر الأمريكى الراهن ، سواء كان طليعيا أو واقعيا ، لاحظ أن القائمة التى يضعها المؤلف بين يديه لاتبتعد فى شىء عن تلك التى وضعها تولستوى (الذى يحيل عليه مرارا) بين يدى الأدب المنتمى إلى مراحل تواصل القرون ؛ أى انتفاء موقف أخلاقى من الموضوع المطروق . وإذا كان كتاب اليوم يجلون جاردنر ويقدرونه فإنهم يلحون من جانبهم على الإلزامات القديمة للأدب ؛ تلك الإلزامات التى تعنى جمع شمل الناس فى مغالبتهم لحواجز الجهل والأحكام المسبقة ، وفى إعلائهم للمثل التى تستأهل الكفاح من أجلها[١٦] . ومثلما هو شأن تولستوى فى أوانه كان لابد أن ينال هذا الكاتب الحديث ، الصارم ، الكثير من الانتباه .

صحيح أن النثر الغربي (وليس الأمريكي وحده) في سنى الستينيات والسبعينيات ينصب ، بصفة خاصة ، على رداءة اليومى فى مجتمع الاستهلاك ، وعلى شخصيات باهتة وخرساء ، سيان كانت «ياقات بيضاء» (أبدايك ، شيفر) أو «ياقات زرقاء» (برايز ، فون ديرجون) ؛ كانت مثقفين (شيفر ، بيلو) أورجال دين مجدين (كورتيس) . لكن من الخَطَل أن تعد كتبهم مجرد انعكاس لانحطاط إنسانى ، لأن المؤلف يحفر فيها جميعا مسافة ، تكاد تكون ملموسة ، تفصله عن شخصياته ؛ مسافة من السخرية التى لاتلبث أن تتحول إلى أداة للنقد الاجتماعى ، ووسيلة لمدافعة أشباح الحياة فى ظل الرأسمالية الآفلة»(١٧) . وبعبارة أخرى فإن حديث المؤلف لا يتعمق التدفق السردى ، حيث لايهيمن ، عند الوهلة الأولى وبلا منازع ، خطاب مبتذل ومفرغ من مضمون الإنسان «الأجوف» لوقتنا الراهن .

غير أن مقاصد جاردنر مازالت تملك مبررا ما للثبوت ؛ فبتمسك المؤلف بنقد العالم ، بوصفه مصدرا للتقويم ، سيفقد ، فى مدى واسع ، الرؤية التاريخية للواقع ؛ وبانفصاله عن الشخصية سيبقى رهين دائرة وجوده وضميره . أما الظواهر والأفكار الواقعة خارج هذه الدائرة فلا تنخرط فى الرواية كما لو كانت واقعا فنيا ، ولكن بوصفها معرفة ، غير مصوغة ، للمؤلف . فماذا يبقى إذن من «جاتسبى الرائع» إذا ما جردناها من عمقها الزمنى ؟ لاشىء فى الواقع ، عدا حكاية خرافية عن عهد الجاز ، مكتوبة بطريقة أخاذة ، وإن كان مؤلفون كثيرون ينتمون إلى حقبة قريبة كانوا قد كتبوا انطلاقا من تلك «الحكايات الخرافية» ، كل لحساب زمنه الخاص .

من اللازم أن نقول ، وهو مايخدم رفعة الأدب ، إن هذا الأخير قد استشعر هو نفسه خطر تقوقعه داخل رؤية ضيقة الأفق ، الشىء الذى أدى ، عند نهاية السبعينيات ، إلى حدوث انعطافة محسوسة نحو إشباع السرد بعناصر ملحمية . ومن ثم فإننا نباشر ظهور كتب كثيرة بلغات مختلفة ، تستأنف ، بشكل مُثْمِر ، الأخذ بتقاليد كلاسيّات رواية القرن العشرين . ولذا نستطيع أن نكرر أن الأدب الواقعى للقرن الحالى ينأى عن قصر النظر المتعمد ، وعن «الموضوعية» الاستعراضية ، المحسوبين على الحداثة ، وذلك بالرغم من تفاوت مستوياته وسائر المصاعب الناجمة عن سيرورة تناميه ، لأنه الفن الذى يتم فيه الإنصات دائما إلى الصوت الخالص للفنان ــ كما يقول تورجنييف(١٨) .

إن تجربة الأدب الواقعى الاشتراكى تبقى ، بهذه الصفة ، بليغة وجوهرية إلى أقصى حد ممكن ؛ لأنها ، بحق ، تجربة متنوعة ، لاتعرف معنى التمسك بشكل أحادى حتى ولو كان شائعا . فسمة معرفة تاكيراى لن تفقد شيئا من هيبتها خلال القرن العشرين ، كما أن كتّابا سوفيت كثيرين ، مثل أ . تولستوى ، د . فورمانوف ، ن . أوستروفسكى ، سيقومون بعرض أفكارهم ومنازعهم وامتعاضاتهم فى صراحة تامة وفى كثير من الوضوح بمكن أن نعاين مثول موقف المؤلف فى أجزاء بعينها ، قريبة العهد ، من النثر الوثائقى ، مثال ذلك «كتاب الحصار» لكل من أ . أداموفيتش و د . جرانين . إنها الحقبة نفسها التى سيستوعب الأدب السوفيتى خلالها فى حيوية ، وبدءا من خطواته الأولى ، شكل الرواية «الدرامية» ليغنيها بمزايا مستجدة .

لقد كتب م . جوركى إلى ر . رولان : «إذا أردت معرفة مثل الأعلى بصفتى كاتباً فإنه على قدر من الجسارة والسفاهة : أن أكتب مثل فلوبير»(١٩) . وإذا كنا نعتقد أن كلمات جوركى تتضمن معنى جد مطوط فمن المرجح أن المسألة تتعلق بالمبادىء العامة لفن السرد .

إن مقصدية «حياة كليم سامجين» ومضمونها يختلفان جليا عن مقصدية «مدام بوفارى» ومضمونها . ومنشأ هذا الاختلاف يعود ، فى جانبه الأكبر ، إلى تباين الملابسات التاريخية . فما كان يثير فلوبير فى المقام الأول ، وهذا مانعرفه ، هو الاهتمام بإعادة خلق اكفهرار الحياة المتعفنة للأفراد المتوحدين ؛ أما جوركى فإنه كان يود تقديم كل الطبقات والميول والتيارات ، ومن ثم الفوضى الجحيمية الكاملة لنهاية القرن وعواصف بداية القرن العشرين(٢٠) . وهو فى داخل تلك «الفوضى» وتلك «العواصف» سيجد العنصر المركزى : «إلى أبين ، على امتداد الرواية ، الكيفية التى كانت تتشكل بها الأفكار البلشفية»(٢١) .

إلا أن المبادىء الفنية للتمثل لدى الكاتبين تفصح عن قرابة ما ؛ فالمؤلف لايثبت حضوره فى لاشىء ، بل إنه يحجم عن الآراء المباشرة ، ويترك حرية وافية لانبساط الحدث وتعبير الشخصيات ؛ وإنه يتحرى ، إذا صح القول ، تنحية ذاته بوصفه حكما ــ بفتح الحاء والكاف ــ أخلاقيا»(٢٢) .

وبالقدر نفسه الذى ينعكس به اليومى الكئيب فى الريف البورجوزاى فى ضمير إمّا ، يجسد تصور كليم سامجين ، الذى تتحكم حياته الخاصة فى مجرى الحركة الروائية ، أربعين سنة من الواقع الروسى الذى سَيّجَ الأحداث التى صنعت المرحلة ، وكفاحا طبقيا مستبسلا ، وتقاطبات للأحزاب والأنساق الفلسفية . إن حياته تمثل المركز الثابت لفضاء فنى يتكاثف فيه الناس ، ويظهر ألا شىء يحدث فى خارج حدود خبرة البطل وضميره ، بدءا من المآسى العائلية ، ووصولا إلى المآسى الشعبية . وليس من باب العبث أن يجعل جوركى سامجين ، دون أن يحمل كبير هم للصرامة المنطقية لكتابه ، فى مواجهة شخصيات تاريخية . وليس من باب العبث كذلك ألا يتوانى عن إظهار بطله فى قطارات متجهة صوب بطرسبورج مرة ، وصوب موسكو مرة أخرى ، وطورا صوب ريف وسط روسيا ، وطورا نحو فنلندة ، وطورا آخر إلى باريس ، أو إلى معسكر لاجئين طردتهم الحرب إلى خارج وطنهم الأصلى .

ألا يتضمن هذا شيئا من الاعتباط ؟ فقد صور فلوبير ، فى يقين مدهش ، بشاعة مرحلة أدت إلى تشويه الناس وتحريف المعانى الجوهرية للأخلاق ، وذلك من خلال شخصية واحد من ضحاياها ومصيره . على أن إنسانا يغير دوره على الدوام ، ويجرب أقنعة

مختلفة ، يمثل طموحا بشكل مبالغ فيه ، لكنه مجرد من هدف عميق وواضح . إن مثله مثل قشة التبن التي يحملها مد الزمن ؛ فهو إنسان مقلوف به دوما إلى الحد الهش للخيانة . وإنسان بهذه المواصفات هل في مكنته أن يعكس ، في صدق ، العمق الحقيقي لمنعرج حاسم في التاريخ العالمي ؟

هذه الأسئلة سوف تصاغ لتظفر بإجابات ضمن المعنى الذي يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن رؤية سليمة للواقع ، على الرغم من التصورات التحريفية للبطل الرئيسي . والحال أن هذا قد يفضي إلى حيرة مشروعة : «لماذا يمكن أن يفعل جوركي إذن بـ «ملاحظة» مطالب ، وإلى أبعد حد ، بتصحيح الرؤى وتعديلها ؟ بأى مقياس ثم تسويغ الأوصاف المتراكبة لانطباعات البطل الرئيسي في الكتاب وأحكامه إذا لم تكن حكاية المؤلف قد فعلت شيئا دون مهادنة موضوعية ؟»[٢٣] . إن حكم م . خرابتشينكو الذي أتينا على تسطيره قد صيغ لخدمة مقتضى ملموس ، غير أنه يؤول إلى إشكال آخر يتعدى كثيرا إطار رواية واحدة مهما بلغت ضخامتها ، ولو أنه يليق ، حقا ، بإمكانات الرواية «الدرامية» . فقصة «الدون الهادىء» تكشف عن نوع من الفتور في الارتهان بالبطل ، مقارنة بملحمة جوركي . غير أن الشيء الأكيد هو أن تصور جريجورى ميليكوف للعالم قد مارس فعالية مؤثرة على صورة الحياة الشعبية التي يجلوها الكتاب . ثم إن هناك أسئلة مماثلة حدث أن طرحت في إبانها ؛ منها : إلى أى حد يمكن عزل موقف المؤلف ؟ هل نستطيع أن نرسم ، في صدق ، سبل الثورة عن طريق تصوير صراع البيض ضد الحمر وليس العكس (مادمنا نعرف أن شولوخوف نفسه قد تطرق إلى الصعوبات التي تطرحها مقصدية من هذا القبيل) ؟

إن الإجابات مقدمة من خلال المؤلفات نفسها ؛ وحسبنا أن نقرأها ، واضعين نصب أعيننا التحولات التي ألحقتها سيرورة الزمن بالشكل التقليدي للرواية . ولم يغفل خرابتشينكو وهو يوالي حديثه عن موضوع «حياة كليم سامجين» التأشير على الأهمية الفائقة ، من زاوية المعمار الروائي ، التي تضمرها المشاهد الواصفة للأحداث التراجيدية للتاسع من يناير ١٩٠٥ ؛ فبتورط سامجين في الأحداث «سيداخله إحساس ، لاهوادة فيه ، بأنه يسهم في حدث تاريخي جسيم ؛ سيحس بمشاركته بما هو ممثل وليس مجرد متفرج . . .»[٢٤] . إنه منفصل عن المشاركين الفعليين ، أى الكتلة الاجتماعية المغرر بها ، عن طريق جدار سميك من الاغتراب . سوى أن إحساسا كهذا لم يكن حقيقياً ألبتة ، فسامجين يناور نسبيا ، كعادته ، بأن يتملى ذاته والآخرين من الخارج ، لكنه ــ بالرغم من كل شيء ــ لم يعد ملاحظا محترفا وكفى . ومما لاشك فيه أن هذا التحول ليس طارئا لأن الثورة ، كما كتب لينين سنة ١٩٠٨ تعد «ظاهرة بالغة التعقيد»[٢٥] ، بل سيمتد نفوذها إلى الشرائح الاجتماعية كافة ، بما فيها شريحة المثقفين الليبيراليين البورجوازيين . ومن هنا سنلتقى هؤلاء المثقفين ، الموسومين بمواصفات محددة ، ساقطين في التفسخ تارة ، وفي تلمس طريق الله تارة ، وفي التشدق الثورى تارة ، قبل أن ينخرطوا ، بوجه أو بآخر ، بل (وعلى غرار سامجين) ، في المجرى التاريخي للأحداث ضد إرادتهم . إن كليم سامجين واحد من هؤلاء المثقفين ؛ لذلك فإن ضميره يصلح مرآة للحياة في ظل تلك المظاهر التي لاتخلو من أهمية . وفضلا عن هذا فإن سامجين «المتقلب ، والمتنصل ، صراحة ، من أية طبقة ، الواهن الارتباط بأية حركة وبأى مكان ، لكنه الباحث عن مكانه في شيء من اللهفة ، كان يتردد ؛ يحوم إن اجتماعيا أو طبغرافيا ؛ وهذا يكفى ليجعل منه ، مقدما ، «بطلا» مناسبا للرواية الوقائعية التي تحتم عليها أن تشمل تلك الحقبة بأكثر مايمكن من الاتساع» . وإذن فجميع هذا يسمح للكاتب بأن يضع في الصميم شخصية «نقيضة ، كليا ، لشخصية المؤلف»[٢٦] ، وهذا ما شدد عليه أ . لوناتشارسكى في مقال سبق أن رجعنا إليه .

إن تجرد المؤلف ، بطبيعة الحال ، لايعنى اللامبالاة إطلاقا ؛ فالجدلية الفنية للرواية ترتكز على انحراف ضمير البطل الذى يظل مستقلاً ، باطنيا ، بصفة دائمة من خلال التصور الموشورى للمؤلف ، ومن خلال حكمه الذى يغدو ، في الوقت نفسه ، حكم الشعب الثورى على تاريخ روسيا .

وحينما كتب لوناتشارسكى عن هذا الحكم قال عنه إنه يأخذ شكل «السخرية المبطنة» ،ثم حاول أن يبين طريقة «اشتغال» هذا الشكل . فالمؤلف يأخذ دوما بيد سامجين إلى حيث يكشف عن ذاته ، معريا فراغ روحه ، ومثيرا حذرا عميقا من موضوعية أحكامه . أضف إلى ذلك أن موقف الكاتب من الشخصية يعبر عنه ، غالبا ، ضمن شكل متلفظ مباشر ، بحيث يقع التدليل ، مسبقا ، على سخرية تتمظهر في تمثل سامجين الطفل ، وفي داخلها تكمن ، إذا صح القول ، الشفرة الروائية لشخصية موجهة نحو المراوغة المتصلة لكل تذمر روحى ، ولكل مشاركة في الحياة ، حتى ولو كانت ضئيلة من زاويتى المسؤولية والفعالية ، وذلك بالانحشار في «نسق من الجمل» ، والتحلل من أى فعل حقيقى ، خلا ما كان على مضض منها . وعليه فإن الكاتب يقوم بالتبليغ عن هذا الرفيق العرضى للثورة (إلا أن صدقويته منطقية من الوجهة الموضوعية) . ولعل هذا النمط من البشر / الظاهرة الاجتماعية هو مانصنفه حاليا ضمن تحديد «السامجينية» . على أن التشخيصات التي أنجزها المؤلف سوف تحقق اكتمالها ، في داخل الرواية ، من خلال رؤى وأحكام وتنويعات دقيقة أخرى ، تمثل الخيال التصورى للثورة الروسية .

وشيئا فشيئا سنلمس ، ودائما بوضوح أكثر ، التحولات التي طرأت على هذا الصنف عينه من الرواية «الدرامية» ، بعد تقيده بنظام من المواضعات الفنية .

في بدايات «مدام بوفارى» يلجأ فلوبير إلى التعبير ، في صراحة تامة ، عن مشاعره نحو إيما ؛ وهى مشاعر تتراوح بين الحنو والازدراء ؛ في حين نجده ، في صلب الرواية ، يتحاشى أى تشخيص مؤلفنم ، أى أنه يقف موقفا مخالفا ، ويترك بطلة الرواية

وجها لوجه مع القارىء . أما هنرى جيمس فلم يكن ليضيق بالإفصاح عن مشاعره ، والاختيار بين إهاناته أو إطراءاته ساعة تهيئه لموضوعات رواياته وقصصه القصيرة القادمة ؛ غير أنه ، وهو يجمل من مخطوطاته الأولية مؤلفات منتهية ، كان يخاطب نفسه قائلا : «مَسْرِحْ ! مَسْرِحْ !» والواقع أن الأبطال كانوا هم الذين يتكفلون بمهمة تقديم أنفسهم للقارىء ، مصحوبين بكامل التناقض الداخلى للبساطة التلقائية . ومستخفين بجماع الأعراف وبكل كفاية مبتذلة .

وتأسيسا على آراء هؤلاء الكتاب فإن الشىء الوحيد المؤدى إلى مدارج الكمال الفنى ، الذى كانوا يطلبونه بشىء من المعاناة ، هو أن يبلغ تصوير الشخصيات والأحداث درجة عالية جدا من السداد الموضوعى . وبقدر ماينصب هذا السداد فى موقف أخلاقى واع كل الوعى ، فإنه يبتعد نهائيا عن أية جمالية ؛ لأن جمال الفن يتعارض مع الواقع المنحط .

ويمكن أن يعد جوركى رائد الكتاب العالميين فيما يتصل بتقديم حركية الحياة بما هى تسلسل ثورى ؛ لأنه استطاع أن يجمع ، عضويا ، بين وظائف الانعكاس ووظائف التحول فى الواقع الأدبى . لقد كان يعثر على مصدر تجديد الواقع فى داخل الحياة ذاتها ؛ وإلى هذا تؤول ، عموما ، القيمة التاريخية للواقعية الاشتراكية بوصفها منهجية فنية(٢٧) . إنها رؤية معدلة للواقع ، على نحو كان يستوجب إعادة تشييد جوهرية للصنف «الدرامى» من السرد ؛ وهو صنف سبق أن أرسيت دعائمه قوية فى الأدب . وبالرغم من احتجاب المؤلف فإنه لايتردد فى الإعلان عن حضوره كشخصية عظيمة على جانب من الحيوية ، ومقودة إلى غاية مسطرة ، مثلما هو الشأن فى العينات الكلاسيّة . فالحكم «المضمر» (المتضمن فى خطاب البطل) يحقق وحدته الآن ، فى نطاق التلفظ المباشر ؛ لكن صوت المؤلف هو الذى ينتقل ، على الأخص ، إلى علبة تعكس أصداء الحياة فى حركيتها . وفى النهاية فإن اللبونة الشكلية بصفة خاصة هى مايساعد على الوصول إلى الهدف الأساسى : تشكيل لوحة ملحمية للحياة الروسية فى لحظة دقيقة من تاريخها .

إن كشوف جوركى تسلط ضوءاً نافذا على التطور الأدبى المركب خلال القرن العشرين ، وتحديدا على اللوحة المجسدة لوضع الرواية الحالى . فمستوى الظواهر الفنية يمكن أن يتفاوت ، لكن الجوهر يبقى ثابتا . ومن هنا يأتى تعارض الواقعية الاشتراكية ، بكل أشكالها المتنوعة ، مع الحداثة ، مادامت هذه الأخيرة فنا يفقه مواجهة أى فن تشخيصى ويملك الاستعداد ولطمس الواقع بأى ثمن»(٢٨) فى قالب تصور تجريدى مفصل بعناية ؛ فى حين توالى الواقعية تطوير نفسها من خلال سياق من السجال الخصب بين التيارات ، حول القضية التى تعنينا بصفة أساسية ؛ أى منظورات المؤلف .

لقد تعرض يورى تريفونوف ، فى أوانه ، للنقد بدعوى غياب منظورات واضحة أو الأولى أن نقول نقصانها ، خصوصا فى المجموعة القصصية «الموسكوفيون» . وهذا ماجمعه يحتج على أولئك الذين كتبوا مانصه «إننا لانميز موقف المؤلف فى قصص «الموسكوفيون» ، مبينا أنه «يمكن التعبير عن موقف المؤلف ووضعيته ، فى النثر المعاصر ، عن طريق ابتسامات ، بل بأنصاف ابتسامات ، وبلحظات من الصمت ، وبالوقفات»(٢٩) . ثم «إن واحدا من أساليبى المفضلة ، فى الوقت الراهن ، هو صوت المؤلف الذى يداخل ، على نحو من الأنحاء ، المونولوج الباطنى للبطل»(٣٠) .

وبقطع النظر عن كل النقائص الواردة فإن موقف المؤلف وجد تعبيره فى كتب تريفونوف ، بطريقة مكتملة للغاية ، استهداء بالشكل الذى تحدده شعرية النثر «الدرامى» بطبيعة الحال ، ودونما تعاضد مع أية شخصية من الشخصيات ، سواء مع كسينيا فيودوروفنا «المبادلة» ، أو مع ريبروف «الوداع الطويل» ، أو بالأحرى مع جينادى سيرجيفيتش «بيان مؤقت» ، حيث نلقى المؤلف متموضعا ، تقريبا ، داخل وضعية الأبطال وفوقها فى آن معا ، فى حين ينتقل حكم هؤلاء إلى تقييم لظواهر الحياة فى الوقت ذاته .

هذا التوجه يمثل ، بلا شك ، مرتكز التميز العام للنثر الواقعى فى القرن العشرين . ولهذا الاعتبار يبدو تريفونوف ، بما هو مثال ، شبيها بأبدايك ، وتدقيقا ، فى انتقائهما للمجموعة نفسها من الظواهر ، فى المجال شبه الثقافى نفسه ، وأيضا للتسويات نفسها مع أخلاقية الاستهلاك الضارة بالمصالح الروحية . كذلك فإنهما يقدمان ــ بطبيعة الحال ــ الاختلافات الكبرى الواجبة للملابسات الوطنية ، وبخاصة الملابسات السوسيو ــ تاريخية ، التى يتموضعان فى نطاقها . فالكاتب الأمريكى يجمل فى الواجهة ظاهرة جد مألوفة ، تنخر المؤسسة الاجتماعية بنفسها ؛ ولهذا أتت شخصياته (خصوصا فى روايات مثل «الأزواج» ، و «الأرنب» ، و «زمن طويل جدا») أحادية البعد حصرا ، أى على العكس من شخصيات تريفونوف . أما النبرات فهى على قدر من الخشونة ، سواء تم التعبير عنها من خلال السخرية ، أو حتى عن طريق القدح . لكن موقف المؤلف وشكل التعبير عنه لايتغيران ؛ لأن الذى يتغير ــ ولنكرر هذا مرة أخرى ــ هو حدود العالم المتمثل .

إن فضاء الحياة يتراءى عند أبدايك مثل دائرة مغلقة ؛ أما تريفونوف فيسعى ، بوضوح قل نصيبه أو كثر ، إلى مجاوزة حدود اليومى الباهت ، وتصورات أبطاله القصيرة المدى . وعندما ننظر إلى قصص «الموسكوفيون» فى كليتها الفنية فإننا نلمس ، كلما اتجهنا إلى أمام ، كيف أن حجم السرد يزداد عمقا . فمخلفات الصور والتمثلات هى التى تعاود فى «المبادلة» ، بصفة رئيسية ، شق الجو الثخين لليومى من الداخل ، بحديث تخترق روح دميتريف وتنتصب أمام ناظريه . غير أن هذا المتحكم فى شأن أى وفاق باطنى (هكذا يلوح للقارىء فى الحال) عاجز ، ظاهريا ، عن التفكير فى غور قضايا الحياة والموت التى يطرحها عليه المصير التعس لأمه المتهمة . وهنا يصبح تدخل المؤلف محسوسا بكيفية جلية . هذا ،

وإذا كانت محاولة الفرار من عالم آل دميتريف لوكيانوف لم تعرف بعد تحققا مقنعا ، ففى «بيان مؤقت» تظهر ، سلفا ، صورة حياة متأججة وطبيعية ، تشذ عن الأنانية الدنيئة والهموم الوضيعة ؛ صورة «بلد آخر» يعيش الناس فيه من العمل الحقيقى ، حيث تتمثل علائق إنسانية حقيقية . بيد أن حاجزا لا مرئيا ، لكنه محكم ، سيقوم بين هذه الحياة وهؤلاء الناس ، والشخصية الأساسية فى القصة ، مثلما قام حاجز مماثل بين أبطال الحفلة «الضائعين» (الشمس تبزغ أيضا) ، والعيد الشعبى الذى يمثل خلود الكينونة .

أما فى «الوداع الطويل» فسنلاحظ حضور اسم بطل غامض ينتمى إلى «نارودنيا فوليا» (إرادة الشعب) التى هى واحدة من المنظمات الثورية فى روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر . إنه نيكولاى كليتو تشنيكوف الذى يشكل إحدى الشخصيات التى لم يَقْوَ المؤرخ جريشار يبروف على فهمها واستيعابها ؛ فهو بطل القصة الذى لا يفلح «فى تشخيص تيار الزمن الذى يذهب بجميع الأشياء !»[٣١] ، سوى أنه لا يحضر فى السرد من أجل مؤاخذة أحد أفراد سلالته على تفاهة حياته وكفى ، بل إنه مرادف لتحقق الزمن والتاريخ . وفى خاتمة القصة سيغدو هذا المصير ، الذى لم يفهمه البطل الرئيسى على الدوام ، ولو أنه فى غاية الأهمية بالنسبة للمؤلف ، قرينا لصورة موسكو التى «ترسى برجا فوق الآخر ، وجبالا من الحجر بملايين النوافذ المؤتلقة ، التى تحفر تجاويف صلصالية عتيقة ... التى تقوضت ، نهضت ... المغمورة بالأسفلت ... الحطام الذى لم يخلف آثاراً تذكر ...» .

نعتقد أن منظورات المؤلف قد أدركت تعبيرها ، من زاوية إبداع صورة غير قاصرة للحياة ، فى مؤلفات مثل «نفاد الصبر» و«العجوز» ، و«الزمان والمكان» ، أكثر مما أدركته فى قصص «الموسكوفيون» . لكن الذى يهم هو المقصدية وليس الخلاصة فحسب . لذا لم يكن من باب الاعتباط أننا اخترنا هذه القصص ؛ ففيها يتحقق عمق لا غبار عليه ، واندفاق كثيف للنثر «المضاد للنزعة الاستهلاكية» ، مثلما هو عليه الأمر فى الغرب . وهذا العمق يعمل على تجلية الخواص الجوهرية للأدب الواقعى الاشتراكى ، الذى يبحث مبدعوه ، نبراسهم فى ذلك قولة جوركى ، عن مركز كامل للكون داخل ذواتهم وترجيع صدى عالم محجوز تتشابك قيوده الداخلية .

وعلى خلاف تريفونوف ، وف . شوكشين ، وف . راسبوتين ، وج . ماتيفوسيان ، يظهر ألا فائدة إطلاقا للكتاب الآخرين ، الموسومين بـ«الريفيين» ، فى البحث ، بوجه خاص ، عن إبداع فضاء وجودى ؛ لأن ركنا من الأرض ، سواء كان اسمه أتامانوفكا أو تسياكوت أو أى شىء آخر ، إن هو مسبقا إلا تقليد فى حد ذاته ؛ ملحمة ووعاء للذاكرة التاريخية .

إن المقالات والخطب العمومية والحوارات الصحفية التى ضمها كتاب ف . شوكشين «أسئلة إلى نفسى» ، المطبوع بعد وفاته ، كلها تتحدث ، مفرطة ، عن الحقيقة والعدالة ، وعن القيمة الأبدية للتعاليم الأخلاقية ، ومن ثم عن الطقوس اليومية للريف الروسى . لكن منظورات شوكشين بوصفه كاتبا هى أكثر تجذرا واندماجا بـ«الدرامية» حتى وإن بدا لنا أقرب إلى أن يكون صحفيا .

إن نثر شوكشين يتسم كذلك بمطاوعته للأسلوب « الدرامى » ، ومزجه الواعى لمواصفات تدخل المؤلف الثابتة . فالأسئلة المطروحة من لدن الكاتب قد تخلصت من أدنى شبهة بلاغية ، ويحدث أن تتكرر فى صيغة مغايرة تتشربها ، ثم تضمرها فى التدفق اللفظى الجديد بنموذج الحياة الريفية ، على أنها تلقى أجوبة معقدة وليست نهائية . ولا ريب فى أن المؤلف يشعر بتعاطف كبير مَعَ شخصياته ومع العالم الذى يحوطها بالقدر نفسه الذى يمثل فيه العالم (وإلا فهو يتعدى ذلك) بطل مجاميعه القصصية . لهذا لا ينحصر الأمر ، عند شوكشين ، فى فرد ملموس ، بل يجاوزه إلى دعائم تقليد يستدعى من الكاتب موقفا تعدديا .

أما ف . راسبوتين فسيباشر محاولات أكثر صلابة كذلك لكى يقهر ، متسلحا بالطاقة الكامنة لوضعيته بوصفه مؤلفا ، البراءة المرئية للجماعة ، لكن ما يحدث هو أن تنتقل المنازعة لتنغرس ، والحالة هذه ، فى أرض فنية خالصة .

ففى أقصوصة « المهلة الأخيرة » يخيل إلينا أن التصادم البرانى السافر يمنع الكاتب من الابتعاد ، لمسافة نقدية ضرورية ، عن القطب الإيجابى ، حتى أن صوته يتداخل كليا مع صوت البطلة الرئيسية للجماعة ؛ الأمر الذى يضفى على الاضطرام الانفعالى للسرد طابعا بهرجيا شيئا ما . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تبدو وضعية المؤلف مسبقا ، وبدون التباس ، على جانب كبير من التعقيد . حقيقة إن أتامانوفكا ، مكان الحدث ، يفضل ينبوعا للطيبة والحكمة الشعبية ، فى الوقت نفسه الذى يعمل فيه الجريان الهائل لأنجارا ، رمز الجريان الدائم للحياة (تماما كالمسيسيبى عند مارك توين فى « مغامرات هكلبيرى فين ») ، على تحويل هذا المكان إلى فضاء كونى للحياة ، إلا أنه فضاء محطم . وفى مقدورنا أيضا أن نعد مصير أندرى جوسكوف مشدودا إلى أتامانوفكا ، ما دام قد استمد منه أفضل ما يتصف به من الطيبة والحيوية الحقة ، وأن نرى غلطته وخيانته بمثابة قطيعة أنانية مع التقليد . لكن ناستيونا ، البطلة الفعلية للأقصوصة ، لا تتقيد بهذه الترسيمة ؛ فحياتها الطاهرة والملطخة بالذنب ، فى آن معا ، ليست حياتها وحدها فحسب ، وإنما هى حياة العالم الذى يكتنفها كذلك . ثم إن الكاتب لا يتلفظ بشىء مباشر ، ولا يبحث عن « فرض وجهة نظر المؤلف على القارىء ، إذ على هذا الأخير أن يقوم هو نفسه ببلورة رد فعله ليصل إلى الخلاصة التى يسوقه إليها منطق الأحداث والطبائع »[٣٣] . والذى نراه هو أن للمنطق الداخلى يجد دعامته ، على وجه الدقة ، فى مداهنة أمزجة شخصيات هذه القصص التى تعكس ، بطريقة معقدة ، توافق أوجه حياة محتومة وتنافرها . وهذا ما عانى منه ، فى ألم ، الأبطال والجماعة سواء بسواء .

إنه لمن اليسير الوقوف على التبدلات التى حدثت فيها بعد ، فى المجموعة الحكائية . ذلك بأن راسبوتين يسعى إلى كتابة جمة دون أن يتنكر للعالم الخارجى أو يتخل عن اللبونة التى تتناسب وقريحته . إنه يمحص الانتقالات الغريبة للعقل والعواطف كذلك . وفى حكاية « ما الذى يُحمل للغراب » يتم ، بالمناسبة ، غرق الحافلة على نحو سيء ، فى حين تلوح أكياس البطاطس ومهربو الأشخاص عبر الحدود بغير جدوى ؛ لأن ما يجدى ، طبعا ، هو تقلبات روح الشخصية ، واحتساب وقوع كاتب فى ورطة قديمة . لكنه أصبح أكثر دربة ومضاء خلال القرن العشرين ؛ إذ انطرح أمامه الاختيار بين الأخلاقية والجهال (وبهذا المعنى يمكن لهذه الحكاية المتواضعة لكاتب معاصر أن تنخرط فى السلك نفسه الذى تصنف فيه آثار عالية المكانة ، مثل « جان كريستوف » و « الدكتور فوستوس») ، إلا أن الذى ظهر هو أن جو اليومى ، أن التفصيلات أمور تتوقف عليها الحكاية ، لا لأن الميتافيزيقا قد تفقد فى الأدب ، حتما ، جانبا كبيرا من مسحتها التجريدية ، بل لأن السارد نفسه يتحول ، بهذه الكيفية ، إلى جزء من الواقع ، فى حين يشهد ضميره ، الذى يخسر شفافيته المسعفة ، على افتقار الواقع ، الذى يعكسه ، إلى نزاهة باطنية موثوق فيها . أما فى حكاية أخرى « لسنا أبدا كبارا على الحب » (حيث نشعر على نحو أفضل بالارتباط بالأسلوب القديم) فستأخذ هذه الفكرة شكلا أكثر تحديدا .

مما يجرى الحديث عنه كثيرا ، فى الآونة الأخيرة ، أن كشوف فوكنر تحتل موقعا ذا بال عند عدد من الكتاب السوفيت ؛ ولهذا الموقع دعائم من القوة بمكان . حقا إن راسبوتين ، وما تيفوسيان ، وليتياتوف بوجه خاص ، يستطيعون القول بعد مؤلف حكاية يوكناباتاوفا الأسطورية : من المستحسن أن تكون حجرى صغيرة ، ارفعها وسينهار الكون ، سوى أن لتجربة شولوخوف ، على مايبدو لنا ، نصيبا ، على الأقل ، من الأهمية ، وإن لم يكن فإن لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى الكتاب المعاصرين ، خصوصا «الريفيين» منهم . فبتصوير شولو خوف لضيعة قوقازية صغيرة ، أى لتلك «الجهة من الأرض» نفسها لحظة الانفجار الثورى ، سيعرف مؤلف «الدون الهادىء» كيف يبين ، على الرغم من موضوعيته القاسية ، أن العنصر الشعبى الذى تتيح له الثورة إمكانات تنام لانظير لها ، لابد أن ينتصر بفضل التاريخ نفسه . ثم إن التفاؤل الاجتماعى للمؤلف يتم التعبير عنه ، قبل كل شيء ، بصفته موقفا له منبثا فى مجرى السرد .

وبقطع النظر عن جملة من النقائص والصعوبات فإن الكتاب السوفيت المعاصرين لايكفون عن التعلق بأهداف من قبيل تعيين حدود فنية ، وجعل موقف المؤلف أكثر اكتمالا ، هذا الموقف الذى يمس الأبطال مثلما يمس الواقع المحجوز داخل تشابك تناقضاته بما فيها التناقضات التى تلف مسار الاشتراكية . ومن المحقق أن هذه المحاولات تكتسى طابعا فرديا ، غير أنها تتبلور على الأرضية المشتركة للفن الاشتراكى ، التى يتقاطع فيها انفعال الفنان مع مجرى الحياة الموضوعى .

الهوامش

١ ــ جوستاف فلوبير ــ جورج صاند : مراسلات ، باريس ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .

٢ ــ أ . ب . تشيخوف : الآثار الكاملة ومراسلات ، فى ثلاثين مجلدا ، آداب ، الجزء الخامس ، موسكو ١٩٧٧ ، ص ٢٦ (بالروسية) .

٣ ــ نفسه ، الجزء الثانى ، ص ٢٨٠ .

٤ ــ إ . تورجنيف : مذكرات صياد ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ١٥٣ .

٥ ــ هـ . دى بلزاك : الأب جوريو ، باريس ١٩٦٦ ، ص ٤٣ .

٦ ــ انظر : رواية القرن العشرين ، دراسات فى التقنية ، نيويورك ١٩٣٢ .

٧ ــ الآثار الكاملة لجوستاف فلوبير . مراسلات السلسة الثالثة (١٨٥٤ ــ ١٨٦٩) ، باريس ١٩٠٢ ، ص ١٦٢ .

٨ ــ الإرث الأدبى ، الجزء ٧٠ ، موسكو ١٩٦٣ . ص ٤٨٢ (بالروسية) .

٩ ــ و . فوكنر : دراسات ، خطابات ورسائل للعموم ، نيويورك ١٩٦٥ ، ص ٨٣ .

١٠ ــ انظر : ر . ويمان : تاريخ الأدب والميثولوجيا ، برلين ــ ويمار ١٩٧١ ، ص ١١٩ ــ ١٢٢ .

١١ ــ عن مطبوعات كونراد المحمولة ، لندن ١٩٧٦ ، ص ٩ ــ ١٠ .

١٢ ــ و . فوكنر : إيسلن ا إيسلن ا . نيويورك ١٩٦٤ ، ص ١٢ .
١٣ ــ انظر : هـ . جيمس : فن التخييل ودراسات أخرى ، نيويورك ١٩٤٨ .
١٤ ــ انظر : و . فوكنر : ثلاثة عقود من النقد ، منشورات جامعة ميشيجان ١٩٦٠ ، ص ٧٣ .
١٥ ــ ت . وولف : انظر صوب منزلك ياملاك ! . نيويورك ١٩٢٩ ، ص ٣ .
١٦ ــ انظر : ج . جاردنر : عن الخيال الأخلاقي ، نيويورك ١٩٧٨ ، ص ٧٢ .
١٧ ــ د . زاتونسكى : في عصرنا الحاضر ، موسكو ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ (بالروسية) .
١٨ ــ انظر : الكتاب الروس بصدد العمل الأدبي ، الجزء الثاني ، لينينجراد ١٩٥٥ ، ص ٧١٢ (بالروسية) .
١٩ ــ نفسه ، الجزء الرابع ، ص ١٧٢ .
٢٠ ــ انظر : وقائع حياة وأثر أ . م . جوركى ، الكراسة الثالثة ، موسكو ١٩٥٩ ، ص ٤٥٧ (بالروسية) .
٢١ ــ نفسه ، ص ٤١١ .
٢٢ ــ أ . ف . لوناتشارسكى : مقالات في الأدب ، موسكو ١٩٥٧ ، ص ٣٣٥ (بالروسية) .
٢٣ ــ م . خرابتشينكو : آفاق الصورة الفنية ، موسكو ١٩٨٢ ، ص ٢٣٥ (بالروسية) .
٢٤ ــ م . جوركى : حياة كليم سامجين ، باريس ١٩٦١ ، الجزء الثالث ، ص ٢٢٩ .
٢٥ ــ ف . لينين : آثار ، باريس ــ موسكو ، الجزء الخامس عشر ، ص ٢٢٠ .
٢٦ ــ أ . ف . لوناتشارسكى : مرجع مذكور ، ص ٣٣٥ ــ ٣٦٠ .
٢٧ ــ انظر : م . خرابتشينكو : الفردانية الإبداعية للكاتب وتقدم الأدب ، موسكو ١٩٧٢ ، ص ٣٣٩ (بالروسية) .
٢٨ ــ قضايا أدبية ، ١٩٨٠ ، العدد الثالث ، ص ١٥٩ .
٢٩ ــ نفسه ، ١٩٧٤ ، العدد الثامن ، ص ١٧٩ ــ ١٨٠ .
٣٠ ــ نفسه ، ص ١٩١ .
٣١ ــ يورى تريفونونوف : قصص قصيرة ، موسكو ١٩٧٨ ، ص ١٩٣ (بالروسية) .
٣٢ ــ انظر : أ . م . غوركى : آثار ، في ثلاثين مجلدا ، الجزء ٢٩ ، موسكو ١٩٥٥ ، ص ٣٧٠ ــ ٣٧١ (بالروسية) .
٣٣ ــ ف . راسبوتين : البقاء على الطبع ، قضايا أدبية ، ١٩٧٦ ، العدد التاسع ، ص ١٤٧ .



In the light of the above, literary history today is- **Ayyad** maintains-required to reveal human memory from its early phases to the present moment. It is concerned with the creative word. The Gospel according to **St. John** opens with' In the beginning was the Word'. The Holy Koran **has** it that 'When He decrees a thing He need only say 'Be', and it is' (**Yasin**). The creative word is the beginning of all forms of existence and all forms of civilisation. It was the utterance of a Shaman and a priest before all religious revelations. Man is today required to recapture the history of language as a creative power making for civilisation. He has to gauge its potentials that he may use it properly. It is only then that creativity and history of creativity, individual and community, an artist and his audience could be subsumed under one human principle. Creativity, criticism and literary history, in this perspective, are no longer discordant or disharmonious.

Finally, there is **Ezzel Dine Ismael's 'The Dialectics of Creativity and Critical Stand'**. The writer stresses the fact that our study of the problem of creativity should be related to artistic facts, not on the abstract level, but in the historical context of art and literature in general as in the context of the evolution of artistic thought and systems. Creativity is only achieved when the potentials of an artist and the potentials of reality collide. The essence of creative endeavour is a dialectic with reality, at once as attachment and a detachment; a vision of another reality and a different future. The dialectics of artist and reality are not, however, confined to the present. They go further back into the past. As every work of art becomes, in due course of time part of the past (that is, part of the tradition) an artist is similarly- and constantly conducting a dialogue with his earlier work (that is, with himself). That is why an artist does-and should- not repeat himself. Studies of the personality of the artist show him or her to be endowed with a dialectic mentality of the first order.

So far, **Ismael** has been talking of the artist or the creative person. As for creativity itself, it has come to acquire an elusive character, due to its employment in different contexts and at different levels (ranging from scientific invention to the art of arranging flowers). Creativity as a material product has been mixed up,in some minds, with creativity as a process of making, or an acting potential. The product of the creative process is sometimes regarded as an outcome of necessities engendered by previous circumstances, or circumstances with a teleological function. At other times, it is regarded as sudden, spontaneous and unprecedented. Finally, the word 'creativity' implies- in some contexts- a value jndgement.

Faced with such an elusive term, **Ismael** seeks to concentrate on what he calls' the dynamics of creativity', the total form of a work of art.i.e. its aesthetics. This inevitably gives rise to the question: are the aesthetics of a work of art related to the dynamics of creativity so that one's apprehension of these aesthetics is made deeper and more accurate by association with the creative activity of the artist ? or do these aesthetics have an existence of their own, apart from the creative activity whose products they are ? Critical opinion is divided on these points.

Ismael's paper classifies critical practice in the light of two different strategies: the traditionalist and the modernist, He sheds light in detail on the dimensions of each, pointing out positive and negative aspects. He concludes that a choice between the two is made easier by a realization of the fact that creativity is a dialogue with reality and history. Criticism is, in turn, a dialogue with a work of art charged with its author's goals and amenable, therefore, to comprehension and interpretation.

Translated by:

MAHER SHAFIQ FARID

private. On the other, it is something collective and common. It is a focus where many powers intersect and a number of semantic levels go together. Poetry communicates messages (statements of emotion or of ideas): its figures of speech compose the body of the text; it is musical; it has an architecture arranging the words on the page; it has a hidden structure where different levels intercept and interact. Harmony and cacophony, in a poem, stand in a creative tension. Though still young, semiotics has been able to deal with these different aspects. It has dealt with the sign in psychology as in art and culture.

The 'creativity' necessary for a translator is not a turning loose of his or her latent poetic potentials. Rather, it should serve the 'spirit' of the translated poem, thus enriching the target language and enhancing its ability to embrace and interact with something new.

Styles of translation fall under three headings: interpretation; summing up; and metrical rendering. **Jakobson** distinguishes between three kinds of transference: (i) transference within the same language (ii) transference from one language to another (iii) transference from one semiotic system to another, such as translating utterance into signs or sounds. Poetry is marked out from other activities by embracing more than one semiotic level: it is at once, language, music, plastic formation and a point of intersection where these levels meet. Signs have been classified by the semiotic philosopher **Charles Saunders Pierce** in the light of their surrogates. A sign that resembles its subject he calls an 'icon' (e.g.a map in its association with the homeland). A sign based on extension or result is a 'pointer' or 'index' (e. g. smoke and fire). A sign agreed upon by a certain language community is a symbol (e.g.' child' as a symbol of the young). **Pierce's** division makes for a distinction between two things: (i) significance arising from analogy and causality; that is from what is human and common (ii) significance arising from a linguistic argument on the part of a cultural community, not shared by others. A 'symbol,' as used by **Pierce,** should not, however, be mixed up with a symbol as a term in literary criticism.

Taking the above distinctions as our point of departure we could discern in some poems a music imitative of a certain activity. A translator aspires to rhythmically invoke the same activity in the target language. We could also define the semantic value of a certain component or level in the light of a network of relations going through the text. A word in poetry is not merely a function or a frame of reference. It has its value in being organically associated, implicitly, phonetically and intertextually, with other words in the poem.

From the dilemma of creativity we move on to **Shukry Ayyad**'s **'Creativity and Civilisation: New Horizons in Literary History'**. The writer recapitulates the efforts of Western thinkers since the last century in order to define this field of study, showing-in the process-how such a definition was influenced by different currents of thought at the time. In his review of the above-mentioned efforts in the light of intellectual currents, he points out their weaknesses, despite their strict scientism, or perhaps because of it. According to **Ayyad,** the nineteenth century has presented us with 'a literary history composed of various elements: the nationalist idea, the unity of culture, the stress on individualism, positivism and the historical method. The resulting synthesis was not always harmonious'. Hence the necessity, in our twentieth century for a re-view of literary history and for re-structuring it at the very foundations.

Literary history however, has a 'history' preceding its 'scientific' manifestations in the nineteenth century. From **Ayyad's** perspective, it is almost coterminous with man's existence on this globe. The question crops up: what is literary history if it is not man's cultural memory ? So has it been in its simplest forms, and so will it be when it drops all scientific armour in its attempt to join the legions of modern science. Cultural memory-as defined by the writer-is those accumulated experiences in man's psyche. They constitute an attitude to life combining as they do emotion, apprehension and volition.

Mashhour criticizes the ideological school of criticism as it seeks to define the relationship between a literary text and its social matrix. Special attention is paid to Marxist criticism and the problem is considered within the framework of an analysis of the creative process. Finally, she touches on the hermeneutical criticism of **Heidgger** and **Gadamer.**

Equally far removed from a search for origins and by way of extension of the hermeneutical perspective is **Walid Munir's 'The Role of the Other in Aesthetic Creativityl'.Munir** sets out to challenge the common view of the creative process as a purely irdividual activity. To him, aesthetic creativity is not an isolated action on the part of the individual. It is a common activity based on the dialectic or dialogue of two poles: the 'I' and the 'Other'.

In tracing this dialectical process, **Munir** makes an attempt to define the dimensions of the creative activity as an interaction. In doing so, he means to analyse aesthetic creativity as a field in which the 'other' plays a crucial part, contributing equally to the quality of production and to the formulation of significance.

The writer meditates on the modes in which the 'other' exists: as an object; as a model; and as an 'I' within the 'I' of the writer. Nor does he fail to approach the 'Other' as a recepient taking part in a re-production of the act of reading. Understanding and interpretation are thus treated at three levels: the creative, the philosophical and the psychological. They all overlap and interact to present a detailed picture of the 'other' to the creative 'I'.

The 'other', according to **Munir**, is that vacant part of my existence in so far as I am the vacant part of his. It is, in a sense, that which writes me so that I may write it. Aesthetic discourse is both one and double. An analysis of the mechanisms of all forms of creativity (poetry, painting, music, story- telling, dance, acting, folkloric tales) would reveal the major role played by the 'other' in its intertextuality with the 'I'. No less important than the intertextuality of literary works is the intertextuality of subjects (selves): both the conscious and the unconscious present reality as a paradox based on a homogeneity of the heterogeneous or a heterogeneity of the homogeneous.

Next, there is **Ferial Jobouri Gazoul's 'Towards a Semiotic Theory of the Translation of Poetic Creativity'** dealing as it does with the dialectic of the creative text and its translation.

Gazoul maintains that translation is as ancient as human variety. It was an activity much practised by the ancients who did not care, though, to theorize on it. Awareness of the philosophy underlying translation was mostly limited to personal impressions jotted down by a translator by way of preface to his or her version. It was only after the spread of humanist studies, the introduction of comparative methods into the humanities, and the revolution in the field of linguistic studies that theoretical treatises on translation began to appear. Linguistics came to be a pioneering- nay, a model- field of study.

According to the writer, the problematic nature of literary translation is nowhere more prominent than in the translation of poetry from one language to another, when the two languages have nothing in common. Despite some previous efforts in this field, scholars have not been able to explore the vistas opened up by semiotics or semiology, a branch of study combining linguistics, culturology, arts and communication media.

Poetry has two dimensions: linguistic and artistic. The translation of poetry requires a thorough knowledge of both, at once taking note of their particularism and pointing out the similarities and differences between them. Poetry is, on the one hand, something intimate and

Ancient Arab criticism took a stand similar to that of its Greek counterpart. Thus the Arabs believed in inspiration and in supernatural powers viz. the demons of poetry celebrated by many a poet. No less aware than the Greeks were they of the importance of poetic craft and of the sublimity of its fountainhead. A poet was endowed with special attributes capable of producing a distinctive poetic utterance. Arab criticism also coined the term **'sanaa'** (craftsmanship) thus linking poetry with craft from the angles of form and matter, the manner of creation and the shaping process. Poetry, however, was different from other crafts in being a response to an inner psychic need. Ancient Arab critics also discussed such issues as the impact of time and place upon poetry; the different motives of poetic utterance; and the creative potential marking a poet out from other people.

Osman dwells on two ancient critics : **Ibn Taba Taba Al-Ulwi** (4 th century of **hijra**), a didactic thinker whose thinking derived from purely Arab sources; and **Hazim Al-Qartajanni** (6 th century of **hijra**) who was influenced by Greek thought and who regarded creativity as the product of an inner activity, a favourable external environment and a special skill, on the part of the poet, arranging, co-ordinating and combining word and sense.

The writer then turns to modern schools of criticism (Classical, Romantic, Objective and Symbolist) that stress rational volitional effort and high artistic skill. As for psychological studies, they have branched off into two schools : the one believing in spontaneity and the other in volitionism. As a matter of fact, ancient Arab critics had an original theory of artistic creativity. They maintained that the creation of poetry was a volitional process based on consciousness, experience and a combination of psychic powers. It was the outcome of a creative interaction of various powers within the psyche.

With this we come to our next section : papers that do not so much dwell on a search for origins as they treat of the problem of creativity from a special angle or deal with some of its issues. The first paper in this section is **Sahar Mashhour's, 'The Creative Process From a Hermeneutic Perspective.**The creative process is here regarded from a socio- literary angle but no attempt is made to provide a definite explanation of the process. Nor does the writer seek to theorize on the dialectical relationship between a literary text and the community. Rather, what we have here is an attempt to approach the concept of creative behaviour from a general hermeneutic angle dealing with absolutist theories of interpretation with caution but also with sympathy.

Mashhour deals with the apotheosis of inherited theories circulated by thinkers and researchers in many fields of human thought. These are generally held in great esteem as something sacred, an emanation from a supernal world not sebject to the laws of historical relativism.

Broadly speaking, prevalent tendencies of thought in the field of the sociology of literature tend to use preconceived formulae and patterns of thought governing the interaction of the literary text and its social matrix. It is as if the creative process were one oft-repeated' mode of behaviour' going through the same evolutionary stages every time. In this comparatively recent field of study, the Marxist school of thought is almost predominant, with the result that creative works and creative processes are often judged by preconceived criteria applied not only to literary works of the past but to those of the future as well. In her discussion of these tendencies, the writer stresses the fact that a work of literature is a set of unique creative moments, not amenable to intellectual standardization. No ideological system of thought-however 'scientific' or 'objective' it may be-is entitled to pass preconceived final jndgements on creative activity in all domains of human knowledge.

(i) The register, or the significance of the sign as agreed upon by a community of native speakers of Arabic. This, in turn, subsumes four sub-categories: new-fangled creativity, unfamiliar creativity; miraculous creativity, and unwelcome creativity (ii) A mental significance initiated by **Ibn Al-Mutaz** in his examination of poetic dyes or colours as manifested in the work of later poets (ii) Masked creativity which refers to the fact of creation under other denominations. Examples are the words: **'Yabtadi'** (to initiate); **'tajadud'** **(renewal)**; **'ahdatha'** (innovated); **'ikhtiraa** (invention); **yati'** (come up with); **'al-qail'** (the speaker; and **mustanaf'** (resumed).

As for the creative movement as a psychic activity re-phrasing discourse through its product (viz, the text), **Tawfiq** maintains that with **Al-Jurjani** the movement begins in the mind and moves on to the psyche donning the garb of words. An idea that is often repeated is that of 'arrangement' : i.e. a certain manner of speech and a particular way of composition. Together with arrangement, we have the terms 'verse' 'commentary' and 'structure' all employed to clarify those features of speech analogous to semantic systems in the psyche.

The writer dwells on what **Al-Jurjani** calls' Meanings of Grammar' and' The Meaning of Meaning.' He also dwells on his concept of self and mind and on the image of 'necklace' employed by **Al-Jurjani** referring as it does to the dialectics of the arrangement and value of speech. closely related to this are poetic symbols of virility, chivalry and deep diving in search of far-fetched notions. Other images employed by **Al-Juujani** include jewels such as ear-rings and rings.

On the intellectual level, **Al-Jurjani's** two major works are a kind of dialogue with critics, rhetoricians and linguists on such questions as the problem of diction and meaning; the problem of poetic inspiration; and the comparative status of poets. His 'scientific approach,' however, masks an 'ideological' orientation. This can be seen in his rejoinder to **Qadi Abdul Jabar** as in his hidden dialogue with representatives of Ashari and Mutazila sects, with **Al-Jahiz** and with orthodox theologians. Cultural dialogue, in this perspective, resembles a kind of intellectual hermeneutics, on the part of a priviliged intelligentsia, seeking to re-order the significance of terms in a new manner. The discourse is then addressed to the commonalty leading them to a new mode of perception. This is only achieved with the subject in full control of its world, re-ordering it in the light of reason.

Following the above-mentioned studies is **Abdul Fatah Osman's 'The Problem of Poetic Creativity: Greek Theories, Arab Contributions and Contemporary Interpretations.'** This is the last of our papers dealing mainly with the humam heritage in general, and with its Arab manifestations in particular, in an attempt to build a bridge linking the past, both remote and near, with the present.

Osman starts by noting the mystery enveloping the process of creativity. This he attributes to its association with individual behaviour and to its emergence from a number of powers, both inner and outer, in the psychic world of the artist. The above- mentioned factors are by their very nature cloudy and unclear. The final word on them has not been uttered yet.

Theories of the issue of artistic creation had their inception in the theories of art in general, and of poetry in particular, in the Greek heritage. In accordance with his general theory of knowledge, **Plato** regarded poetry as an inspiration descending upon a poet in a state of unconsciousness, with the poet in question as a mere medium for the conveyance of what the gods wish to dictate. **Aristotle**, on the other hand, regarded poetry as an artistic structure in a state of consciousness and a rational activity. A poet- according to the Stagirite- is a maker capable of innovation and creativity. This concept was handed down to the Romans.

effective and innovative attitude through which the self asserts itself and moves from the negative to the positive, from volition to action.

Next, we have **Fahd Aqqama's 'Some Issues of Creativity in the Arab Heritage:** A comparative **study.'** The paper is an examination of the links between the phenomenon of creativity in Arab culture (as exemplified in Arabic poetry of the early Abbasid period, with special reference to **badi'** tropes'), on the one hand, and- on the other- those genuine values of Arab civilisation through the ages regardless of changing cultural conditions or encounters with foreign cultures.

Accorging to **Aqqam,** the Arab nation is today in the grip of a crisis, culturally and from the point of view of civilisation. Its hopes are shot through with despair. It is an intellectul's duty to hark back to the past in an attempt to explore those genuine values characteristic of Arab culture and to go back to Arab history. One is thus able to see how those Arab values interacted with foreign cultures, giving the Arabs a privileged position in the history of human civilisation and giving rise to a unique Islamic epic, as many fair-minded Westerners will testify.

Aqqam maintains that the genius of Islam lies in the fact that it did not seek to suppress those ancient Arab values but sought rather to modify them in such a way as to achieve the common good and the flowering of the new Islamic community. The Arab values in question are summed up by **Aqqam** as (i) a propensity for adventure and exploration (ii) a movement from limited matter to abosolute spirit (iii) a hatred of slavery and a love of freedom (iv) a fascination with the beauty of forms.

In the course of his study, **Aqqam** proves that foreign influences on Islamic civilisation are not enough to account for the appearance of tropes (**badi**) in Arabic poetry. The above- mentioned four values (especially the last, fascination with the beauty of forms) have to be taken into account with a view to their interaction with surrounding circumstances in a growing dynamic manner. The writer diagnoses those interactions as follows: (i) form as a medium of worship (ii) the conflict,in the soul of Arabs, between reality and an Islamic ideal (iii) the impact of foreign (i.e. Persian and Greek) sources of inspiration; the impact of foreign factors on later poets and the links between poetry, painting music and song.

It is in the light of those values and theirinteraction that **badi** (tropes) could be understood, in its Arab context, as a manifestation of the process of poetic creation.

Aqqam, as we have seem, refers the phenomenon of **badi** (tropes) to a set of Arab Islamic values and to a common cultural climate. **Magdi Ahmed Tawfiq**, on the other hand, seeks in his **'Creativity and Discourse'** to explore-through an examination of the great ancient Arab critic **Abdul, Qahir Al-Jurjani-** the ideological implications underlying the problem of creativity.

Tawfiq maintains that **AL-Jarjani's** two major works **Proofs of the Miracle** and **Secrets of Rhetoric** are still capable of furnishing their reader with fresh insights. Both works could be regarded as a joint product of all former critical endeavours, though **Al-Jurjani** was unique in his theory of verse.

To enter the world of **Al-Jurjani, Tawfiq** undertakes an analysis of his critical discourse as a complex means of communication. Two procedures, leading to two kinds of analysis, are employed: (i) an examination of the matter of creativity as a linguistic medium in **Al-Jurjani's** discourse (ii) a study of **Al-Jurjani's** conception of this complex activity, mediating as it does between the self and the text and known as creative process.

For a start, **Tawfiq** begins by an enumeration of the word **bada** ('created') in both works of Al **Jurjani.** The word occurs thirty three times in twenty four places and falls under three headings :

Al-Hamazani and others. The issue is traced in later Islamic periods where the source of poetic inspiration-according to **Hassan Ibn Thabit, Al-Maari, Al-Kumayt and Al-Hemyari-** becomes angels rather demons. This new view was to influence Arab culture profoundly. It is interesting to note with the writer that the impact of such concepts was not confined to the art of poetry, but came to cover other literary genres such as the epistle (**risalah**) and the assembly (**maqamah**) as well. An attempt is therefore made to analyse the impact of the new concepts on these genres. The writer formulates a general concept of poetic demons, taking into account the variety of cognitive modes and ulterior motives. There are quite a number of possible ways of regarding the phenomenon in question from different angles.

From the above-mentioned concepts of external powers that could serve as sources of literary inspiration, **Mabruk Al-Manai** takes us to related considerations in his **'On Poetry's Links with Magic.'** The paper, according to the writer, is an attempt to approach the mystery of poetry with emphasis laid on Arabic poetic space. Two hypotheses, with an attempt at verification are put forth by the writer: (i) a historical hypothesis claiming that poetry is a descendent of magic (ii) an ontological hypothesis claiming that the links between poetry and magic are inherent in the very nature of both activities.

Al-Manai's motive for undertaking his endeavour is the fact that reading a good poetic text and a good critical text brings one nearer to magic. Similarly, a reading of good ethnological and anthropological texts links poetry with magic. His is an attempt to mediate between the two.

In seeking to establish the relationships between poetry and magic, the writer sheds light on them from different angles : as practice, as conceived by language, as affecting the recepient and similar activities. Both poetry and magic have their origin in some duality (good and evil, panegyric and lampoon, etc..) and are rooted in both gesture and word. The most important link between poetry and magic (as logos) is a belief in a creative magical power. According to an ancient Arab concept, both activities share common sources of talent and inspiration, preparation and goals. Poetry resembles some basic principles of magic such as verisimilitude,a belief that things attract their doubles and that the part attracts the whole unto itself. Poetry and magic also employ rhythmic speech conforming to certain musical laws.

Futhermore, language in both activities is metaphorical and symbolic. It is here that they interact as **Al-Manai** makes clear towards the end of his study, promising-in its conclusion-to follow up the subject on a later occasion.

Mohamed Yasser Sharaf's The Inspiration of Artistic Creation' is a further step in the same direction. His chosen subject is one aspect of the issue of artistic creation, namely inspiration. His starting point is certain conceptions of our hmman legacy and analysis of its conclusions. As the question of imspiration still engages the attention of modern thinkers, the writer here traces its latest developments.

First, **Sharaf** records what he calls 'founding principles' in human history i.e. principles that regard an artist as a magician in the first place. Hence his harking back to the Greeks and Romans; his analysis of **Plato's** theory; his examination of **Ibn Arabi** and **Avicenna** and, finally, his consideration of the modern theories of **Delacroix, Baldwin, Descartes, Bergson, Warren** and others. The writer also deals with the views of those who reject the concept of inspiration, such as **Edgar Allan Poe** who stresses the role of conscious effort.

The writer then moves on to scientific pcychological studies concerned with the question of inspiration such as the writings of **Galton, Gilford, Freud** and **Jung.**

He concludes by offering his own conception of inspiration as a mechanism of defence, subject to the censorship of consciousness over the contents of the psyche. Inspiration is a defensive,

THIS ISSUE ABSTRACT

There are obvious indications that cveativity is a problematic issue in the strict sense of the word. On the one hand, there is a widespread preoccupation, on the part of different human cultures past and present, with it. On the other hand, those engaged in the study of the arts especially literature and literary and art criticism, have for long been concerned with comprehending, examining and gauging the dimensions of the issue. Despite the vast amount of knowledge employed to shed light on creativity, and despite the many hypotheses and theories put forward to solve its problems, creativity remains as problematical as ever. In the course of men's long history, contemplation of the issue has given rise to some satisfactory solutions but there never has been an adequate or a final one. Faced with this situation, one could lay aside the whole problem and save his or her mental efforts to more fruitful endeavours. But such is far from being the case. The more difficult a solution has proved, the more tempting- and more urgent-has it seemed. Time passes with the problem as challenging as ever, while attempts to come to a solution never cease. Right from the beginning, the problem of cveativity seems to have acquired one of the basic characteristics of its very subject, namely renewability and continuity. Creativity is a vital human necessity ever renewed and endless. The same goes for the problem of creativity: it is impossible to avoid looking closely into it; nay, it has to be re-viewed from time to time.

Hence our preoccupation, in the present volume of **Fusul** (volume X) and the one to follow it, with re-thinking the problem and examining its different aspects.

The present issue includes eleven studies, the first six of which review the legacy of the past on the problem of creativity, while the last five deal with a number of issues relating to the modern period.

Our issue opens with **Abdullah Salim Al-Mattany's The Ouestion of Demons and its Impact on Arabic Criticism'**. The paper is an attempt to examine the idea of poetic inspiration among anicent nations in general and among the Arabs in particular. It is an analysis and interpretation of its subject. In so doing, the writer enumerates mythological resemblances between ancient Greek, Indian and Arab cultures. Both Greeks and Indians regarded gods as a source of inspiration, while the power to inspire was attributed by Arabs to demons. Many yarns and narratives were spun and circulated giving rise to a plethora of names of demons with different attributes. The writer sheds light on the relationship between the demons of poetry and the critical concepts that took symbolic forms in the writings of **Al-Maari, Ibn Shuhayd,**



Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

ISSUES OF CREATIVITY

PART 1

• VOL.X • NO 1,2 • JULY 1991 AUGUST 1991